

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

TOME
VIII
1971

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences sociales
et politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences sociales
et politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences sociales
et politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste
de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre correspondant de l'Académie
de la République Socialiste de Roumanie et membre de l'Académie
des Sciences sociales et politiques de la République Socialiste de
Roumanie

TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

RĂZVAN THEODORESCU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, Série Beaux-Arts paraît une fois par an. Toute
commande de l'étranger sera adressée à « Întreprinderea de comerț exterior LIBRI », Boîte
postale 134–135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute corres-
pondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucarest.

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS

Tome VIII, 1971

PROBLÈMES DE LA RECHERCHE DANS LE DOMAINE DE L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN

	<u>Page</u>
RADU BOGDAN, Implications d'histoire et de sociologie dans les problèmes de l'art roumain contemporain ; AMELIA PAVEL, Problèmes de l'élaboration d'une histoire de l'art roumain contemporain ; MIRCEA POPESCU, Nouvelles directions de la recherche dans le domaine de l'art contemporain.....	3
VIORICA GUY MARICA, Dürer-Werke als Vorbilder für die Gemälde eines siebenbürgischen Flügelaltars.....	13
FLORENTINA DUMITRESCU, Traits spécifiques de la sculpture en bois à l'époque de Constantin Brancovan	25
PAUL PETRESCU, Zur Typologie der Volksarchitektur im Kaukasus (18.—19. Jh.)	59
AMELIA PAVEL, Der Jugendstil als sozial-philosophisches Erlebnis.....	91
RADU IONESCU, Deux œuvres inédites de Brâncuși découvertes à Paris.....	105

COMPTES RENDUS

<i>Istoria artelor plastice în România</i> , I ^{er} et II ^e volumes (Pavel Chihaia)	109
Radu Bogdan, <i>Ioan Andreescu</i> , vol. I (Constantin C. Giurescu).....	115
Jan Harold Brunvand, <i>The Study of American Folklore. An Introduction</i> (Paul Petrescu)	116
Nikolaou Moutsopoulou, <i>The Popular Architecture of Verria</i> (Paul Petrescu).....	118
Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano, Benjamin Pereira, <i>Construções primitivas em Portugal</i> (Paul Petrescu)	119
NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES	121
TRAVAUX PARUS	127

IMPLICATIONS D'HISTOIRE ET DE SOCIOLOGIE DANS LES PROBLÈMES DE L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN*

Radu Bogdan

Peut-on écrire une histoire de notre art contemporain sans adopter au préalable une attitude claire vis-à-vis du phénomène artistique actuel en général? Evidemment non. Nous voilà donc bien obligés de considérer l'art national d'un point de vue assez large pour l'embrasser dans toute sa complexité et le rapporter aux facteurs déterminants les plus importants, et dont le poids aujourd'hui est en maintes occasions moins d'ordre esthétique qu'historique et social. Nous nous sommes trop habitués à manier certaines notions qui, fort souvent, ne correspondent plus à la réalité plastique. Nous nous sommes trop habitués à des concepts depuis longtemps révolus, à l'instant où nous pensons les utiliser. Je veux dire — ainsi que d'autres l'ont affirmé bien avant moi — que le courant qui fait avancer la vie artistique les modalités créatrices, la constitution, des formes plastiques, est plus rapide que la faculté du grand public (ce public pour lequel l'art présente, en général, un intérêt quelconque) de s'adapter psychologiquement au rythme vertigineux de l'apparition, de la succession du nouveau. Et puisque ce rythme est la conséquence directe du progrès scientifique, de certaines modifications survenues dans l'ordre de la technique et de la civilisation, autrement dit la conséquence d'un phénomène éminemment historique et social, il nous semble incontestable que les mutations esthétiques dont nous sommes témoins subissent son pouvoir.

L'interférence de la société et de la civilisation avec l'art, les formes imposées par les premières à ce dernier, constituent un problème de la plus haute importance pour l'historien de l'art contemporain. Il est étroitement lié à un autre problème, tout aussi décisif pour lui; celui des valeurs.

* Les articles de Radu Bogdan, Amelia Pavel et Mircea Popescu, du présent volume, représentent des communications faites à la session de la section d'art roumain moderne et contemporain de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des sciences sociales et politiques, qui eut lieu le 18 décembre 1970.

Car une histoire de l'art qui ne tient compte d'aucun système de valeurs est inconcevable. Or, voilà que l'histoire de l'art contemporain se situe inévitablement sous le signe d'un provisoire des valeurs; ce qui n'empêche pas que, malgré ce provisoire, malgré cette précarité des jugements, le système en cause garde sa qualité d'instrument de recherche et de connaissance. A condition toutefois de respecter une certaine rigueur de méthode, qui vise en premier lieu l'interprétation correcte des phénomènes, de leur signification objective, de leur apparition.

Nous faisons appel trop souvent à des valeurs traditionnelles, à des normes et des critères dont les raisons fondamentales ne correspondent plus aux réalités du présent. Est-ce que le jugement de goût, tellement à l'ordre du jour il y a encore trente ans, garde encore son autorité? En quelle mesure l'objet artistique tend-il aujourd'hui plutôt à réveiller l'intérêt du spectateur qu'à susciter son plaisir? Nul doute que la tradition continue à exercer un certain pouvoir, aucune innovation n'en est complètement exempte; de même, ni le jugement de goût, ni le besoin d'harmonie et de kinesthésie ne cessent tout à fait d'exercer leur fonction. Ce n'est donc pas une opposition de principe que nous adoptons à l'égard de la tradition.

Mais nous constatons qu'on abuse trop souvent de son intervention, qu'en vertu de l'usage qu'on en fait, sans discrimination, on arrive à immobiliser les concepts de valeurs, à leur infliger une sorte de sclérose, et à les soustraire ainsi à leur développement historique naturel. Il paraît quand même, avec assez d'évidence, qu'on assiste aussi à un phénomène de discontinuité, de rupture, et que ce sont justement les œuvres les plus représentatives de l'art contemporain qui démontrent sans conteste la réalité de ce phénomène. Qu'il s'agisse de peintres — de Ion Bitzan et Ilie Pavel à Șerban Iepure et Horia Bernea —, de sculpteurs — d'Ovidiu Maitec à Gheorghe Apostu —, de créateurs d'objets ou d'images cinétiques — de Paul Neagu au groupe de Timișoara —, tout vient à l'appui de nos affirmations.

Nous sommes loin du moment où l'affrontement du nouveau et de l'ancien (considérés dans leur acception la plus élevée) paraissait pouvoir se réduire, dans notre peinture contemporaine, à l'opposition entre le modulaire d'un Ciucurencu et le modelage d'un Baba. C'est une opposition dont le caractère a perdu aujourd'hui toute actualité pour faire place à des controverses d'une nature bien différente, qui impliquent des orientations que ni Ciucurencu ni Baba ne semblent mépriser; le premier en s'approchant de l'abstractionnisme (sans pour autant abandonner tout à fait le figuratif), le deuxième en accordant sa bénédiction à ceux de ses élèves qui manifestent quelque intérêt pour un certain surréalisme; tout ceci, bien que l'avant-poste des nouvelles tendances qui caractérisent notre art contemporain se situât, une fois de plus, ailleurs.

Aux valeurs de quel idéal esthétique faisons-nous appel aujourd'hui? Celui de la perfection, source inépuisable d'académisme, paraît complètement révolu, détrôné par l'idéal de l'originalité. Mais voilà que, même si la situation n'est pas encore existante chez nous, en Occident, après une période d'intempestives clameurs et

de suprême autorité, l'idéal de l'originalité se laisse évincer à son tour par une forme de manifestation artistique qui remplace les valeurs de la durée et du nouveau par celle de l'acte aléatoire, issu du mirage spectaculaire de l'instant; nous assistons ainsi à la naissance et à la mise en valeur de modalités d'art qui constituent une sorte de compromis entre la virtualité de l'œuvre et sa réalité, un placement sur le parcours de l'une à l'autre, et d'ouverture, de cette hypostase mobile par excellence, d'une perspective qui invite le spectateur à participer d'une manière non plus contemplative, mais active.

Il semble que les valeurs contemplatives de l'œuvre d'art répondent de moins en moins à la réceptivité de l'homme contemporain, dans un éternel déplacement, influencé par les précipitations du rythme et de la vitesse, de la succession des instants, de la hâte et des impératifs de l'attente; de l'homme en même temps écrasé par les contradictions de la civilisation, par l'opposition — beaucoup trop fréquente — entre l'économique et l'agréable, entre le fonctionnel et le varié (surtout dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme), enfin, de l'homme soumis à une insupportable usure des sens et à une limitation imaginative, qui suscitent en lui l'immense appétit d'excitation, d'attention sans effort, d'appel non plus à ses facultés méditatives, mais d'action, de refuge dans l'imprévisible et le merveilleux, et même de décharge d'énergie. Dans les conditions du stade avancé de notre civilisation, et tout en subissant l'angoisse provoquée entre autres par le péril nucléaire, cette situation a des conséquences dans le domaine de l'art, aussi bien pour l'homme qui vit dans le capitalisme que pour celui qui vit dans le socialisme, et explique la prolifération de certaines modalités d'art; la simple explication d'un soi-disant épigonisme ou de l'habitude de mimer nous apparaît donc bien insatisfaisante et complètement dépourvue de subtilité.

Les problèmes traités jusqu'ici concernent plutôt le phénomène mondial de l'art

que notre mouvement national, fait naturel si l'on tient compte que par notre culture et nos aspirations spirituelles nous nous inscrivons dans la communauté beaucoup plus large des pays européens et même du monde entier. En outre, nous avons affaire ici à un autre aspect dont il s'impose de tenir compte : derrière l'ensemble des problèmes se rattachant à la plastique de notre art national on trouve, comme un des principaux facteurs déterminants, l'ensemble des problèmes liés à la plastique de l'art contemporain européen, à commencer par le plein air, l'impressionnisme et le post-impressionnisme, passant ensuite par le fauvisme et le cubisme et de ceux-ci à l'abstractionnisme, au surréalisme, à l'op-art et au pop-art, au cinétisme, etc. Et si nous pouvons être fiers que, par l'apport d'artistes tels que Brâncuși et Brauner, ou, dans le cadre strict de nos frontières, Petrașcu et Ghiață, l'art roumain contemporain affirme son originalité, nous sommes obligés de reconnaître que sous d'autres aspects, purement plastiques, et surtout par rapport à l'inventivité, il se présente comme un phénomène plutôt interprétatif, comme un phénomène d'effet secondaire. Dû à une circonstance historique, cela ne signifie nullement que notre art soit dépourvu de certaines caractéristiques nationales, pouvant être décelées soit dans le tempérament de nos artistes, soit dans les qualités de leur vision. Mais il est nécessaire de les déterminer, opération pas toujours aisée du point de vue scientifique, et c'est là, justement, que la recherche actuelle doit trouver les meilleures voies d'investigation et montrer dans quelles conditions, où et dans quelle mesure ces caractéristiques se font ou se sont fait sentir. Nous parlons très souvent du spécifique national mais nous ne sommes pas encore arrivés à déplacer le problème du plan métaphysique, pour le situer effectivement sur le plan scientifique.

En tenant compte de tout ce que nous avons affirmé jusqu'ici, sans négliger les

facteurs qui déterminent la psychologie de l'artiste contemporain, nous sommes en mesure de discerner quelques traits qui caractérisent le moment actuel de l'évolution de notre art. On constate que dans les limites mêmes du processus qui situe l'art vis-à-vis de la nature et de la réalité est en train de s'opérer — issue directement des causes que nous n'avons pu effleurer que très sommairement ici — une modification substantielle du rapport entre la faculté représentative de l'art et celle expressive, ou même constitutive (objectuelle), entre les implications descriptives du réel et les pouvoirs suggestifs de l'imaginaire, entre le coefficient de subjectivité et celui d'objectivité.

Telles que se présentent les choses au moment actuel, à l'intérieur de ce rapport, il paraît que nous assistons principalement à trois tendances d'un même mouvement : 1) le déplacement toujours plus prononcé de l'accent depuis le plan logique, volitif et intentionnel vers le plan paralogique, accidentel et sensoriel ; 2) le déplacement toujours plus prononcé de l'accent depuis le plan des formes reconnaissables dans la nature et le milieu objectif vers le plan des formes purement imaginatives, ou entièrement inventées. Ces deux tendances, qui se superposent souvent, mais qui peuvent tout aussi bien coexister distinctement au cœur de cette même mutation, représentation-expression-constitution (le rationnel s'associant à l'imaginaire et l'irrationnel au réel), sont, du point de vue sociologique, tour à tour cause et conséquence dans le processus qui fait que les fonctions sociales et cognitives de l'art soient avec le temps modifiées dans leur ressort et leur finalité traditionnels ; 3) la tentative d'apaiser dans la conscience du public le choc de chacune des tendances précédemment énoncées, l'imaginaire restant proche de la réalité, tandis que le réel cherche son expression dans l'imaginaire. Cette tendance paraît signifier une protestation contre les rigidités de la tradition en même temps qu'une réserve envers les audaces trop poussées de l'in-

novation. Elle est très clairement illustrée (pour ne recourir qu'à un seul exemple) par la peinture, surtout celle de paysage, de Brăduț Covaliu.

Nous avons essayé de reconnaître les traits majeurs de quelques tendances caractéristiques pour le moment historique donné, au-delà de la toujours possible, quoique sans cesse plus difficile, classification du phénomène de notre art plastique contemporain, en toutes sortes d'« ismes », de courants et de styles; car ce qui nous a paru être d'une importance primordiale c'est le déchiffrement des valeurs à signification sociale de l'art, en accord ou en opposition avec ses fonctions traditionnelles. Ce sont justement ces tendances qui nous suggèrent, croyons-nous, la réponse aux questions: sur quelles bases écri-

rons-nous l'histoire, quels sont les concepts dont nous nous servirons? Ce qui intéresse surtout notre histoire de l'art contemporain, à cet instant même, c'est l'efficacité de l'œuvre en son actualité, sous le triple aspect de la dimension sociale, interprétative et innovatrice. Autrement dit, il s'agit d'une interférence et à la fois d'une synthèse des valeurs qui, sous le signe inévitable du provisoire, réunissent dans un éclectisme de circonstance l'idéal traditionnel de la perfectibilité et de l'harmonisation avec celui de l'originalité et celui de l'audience sociale, en tenant compte des mutations esthétiques survenues, et en accordant une attention spéciale à certains attributs que la condition socialiste du phénomène teinte d'une note conceptuelle particulière.

PROBLÈMES DE L'ÉLABORATION D'UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN

Amelia Pavel

Parler du besoin que l'on ressent aujourd'hui de trouver de nouvelles modalités d'information d'ensemble, c'est-à-dire au moyen des synthèses embrassant les différents phénomènes culturels, est devenu un lieu commun. La passion contemporaine pour les encyclopédies solides, de grande envergure, l'importance qu'on leur accorde partout, le fait que les plus illustres personnalités scientifiques s'y consacrent, est accompagnée par la vogue des dictionnaires-essais, qui font l'inventaire synthétique des différents domaines de la culture d'une manière très personnelle, parfois même subjective, capable d'aviver le dialogue entre les valeurs déjà mûres et les valeurs en croissance.

Si une pareille situation s'est toujours imposée lorsqu'il s'agissait de présenter l'actualité culturelle, de nos jours elle le fait d'une façon particulièrement aiguë.

Non seulement parce qu'aujourd'hui les phénomènes de l'art se multiplient et se métamorphosent avec une vitesse jamais connue — et le choix des valeurs devient donc une opération pleine de difficultés et d'incertitudes — mais aussi parce que dans la culture contemporaine, la hiérarchisation des valeurs de la culture universelle, de tous lieux et tous temps, acquiert une physionomie nouvelle, toute particulière. On a souvent parlé de « l'égalisation » du goût chez l'amateur d'art, par lequel aujourd'hui, en effet, toutes les époques, tous les phénomènes, tous les styles sont compris et goûtés. Même en restant strictement dans le domaine de l'art roumain du XX^e siècle nous rencontrons un accroissement du nombre des styles, avec leurs différents programmes théoriques, avec leurs conceptions différentes sur les sources stylistiques ou avec leurs manières

différentes d'y puiser; il nous suffirait de citer la différence qui existe entre Brâncuși, Camil Ressu et Ion Țuculescu en ce qui concerne leur façon de concevoir les recherches primitivistes ou l'utilisation des sources folkloriques nationales, ou bien la différence entre Luchian et Paciurea dans leur réponse face à l'Art Nouveau; entre Corneliu Mihăilescu, Victor Brauner et Marcel Iancu devant l'art nègre, entre Mattis-Teutsch et Iser à l'égard de l'expressionnisme. Toutes ces modalités sont également intéressantes, ouvrent des voies nouvelles et peuvent être incluses dans un système de hiérarchisation démocratique, non centralisée, des valeurs esthétiques, qui, précisément à cause de ce caractère « non centralisé », ne pourront être comprises dans leur sens profond qu'en connexion les unes avec les autres, dans la structure d'un ensemble cohérent. A tout ceci s'ajoute la poussée informationnelle, qui rend elle-même nécessaire une première opération de classement des phénomènes et de leur intégration dans un ensemble. Le risque du provisoire dans la construction de ces vues d'ensemble sur l'art contemporain existe, sans aucun doute. Mais il exprime, je pense, moins une objection que l'un des traits, inévitables, de cette activité. Le problème du point d'entrée d'un style dans l'histoire prend de nos jours un visage tout particulier. C'est à lui aussi que se relie la façon dont notre époque comprend l'originalité, qui, dans son sens moderne, ne pourrait exister sans le choc de la nouveauté, du moins jusqu'à un certain point. Le nombre des talents qui ont brillé, qui, pour un moment, ont imposé un certain langage expressif et qui ont pu s'affirmer, influencer et faire école, mais qui pourtant n'ont pas mûri au-delà de ces premières gloires instantanées, est un phénomène fréquent dans l'art actuel et vaudrait bien qu'on lui consacre une étude sociologique.

Nous rencontrons tout aussi fréquemment, et non seulement dans un sens négatif ainsi qu'on a souvent l'habitude de le

croire, le phénomène de la métamorphose stylistique personnelle, fait qui, à son tour, rend difficile et incertain l'établissement ou l'essai de définir des traits, des rapports, des appartenances. Un point d'issue serait, ici, le fait de retenir, lorsqu'il s'agit d'une manifestation artistique personnelle, ses points d'insertion dans une ambiance donnée. En examinant les choses de cette façon, une histoire de l'art contemporain, ou n'importe quelle vue d'ensemble sur l'art contemporain en action, se présente surtout comme l'histoire d'une ambiance, d'un « environnement » social, culturel, artistique. Le problème du point d'accès dans l'histoire dont, au début du siècle, Georg Simmel parlait avec une intuition aiguë, ne peut plus de nos jours, et surtout lorsque nous parlons de l'art contemporain, se poser strictement dans les termes de l'inclusion des œuvres dans une série chronologique ou, si la question peut être posée, logiquement causale. Le problème des courants qui envahissent le début du siècle et s'amplifient de nos jours de façon de plus en plus compliquée, et je dirais même inextricable, déplace la limite du point d'accès dans l'histoire à un niveau autre que celui des valeurs strictement esthétiques, en tout cas à un niveau plutôt incertain.

Et puis, nous manquerions du sens de la réalité si nous voulions nier le fait que, pendant une période de profondes transformations de la vie sociale et individuelle telles que furent celles vécues par le peuple roumain depuis 1944, certaines valeurs culturelles et politiques, dont les traits esthétiques n'étaient pas d'une importance souveraine, ont pu jouer un rôle orientatif et faire naître des œuvres d'un caractère nettement « provisoire », mais pourtant justifié ou au moins justifiable du point de vue historique. Leur place dans une histoire de l'art roumain contemporain doit, bien entendu, être choisie avec un esprit critique d'une parfaite et lucide objectivité. L'examen scientifique de ces problèmes pourra détacher, de l'ensemble

quelque peu chaotique : d'une certaine période, les œuvres durables, de valeur certaine, victimes des quelques points de vue critiques, peut-être à juste titre réactifs et susceptibles, qui ont pu couvrir de la poussière de l'oubli des œuvres qui évidemment ne méritaient pas l'être, aussi bien que des œuvres qui auraient pu, sagement, survivre. Un choix judicieusement opéré aura non seulement le mérite d'éclaircir le problème des valeurs esthétiques, mais aura aussi un rôle particulier dans les investigations d'ordre sociologique, sur le problème de la fluctuation des valeurs esthétiques à l'un des moments les plus importants de l'histoire moderne et contemporaine.

Faire de l'histoire et non seulement lancer des invectives polémiques de journaliste devient un impératif surtout à partir du moment que les encyclopédies se proposent, de leur point de vue, d'amples synthèses sur l'art roumain contemporain. Ceux qui entreprennent ce travail encyclopédique se trouvent devant une réalité assez confuse encore, dans laquelle les valeurs authentiques sont mêlées aux non-valeurs, les valeurs qui ont gagné les suffrages aux valeurs en croissance. Sur les premiers moments, les moments de la jeunesse de l'art roumain contemporain, il n'existe jusqu'à ce moment qu'un seul ouvrage d'ensemble, *Les arts plastiques en Roumanie après le 23 août 1944*, rédigé en 1958, lorsque les plus importantes et significatives des tendances n'avaient pas encore eu l'occasion de s'affirmer. Pour le reste, ces encyclopédies n'ont à leur disposition d'autre documentation sur l'art contemporain que les chroniques d'art, donc une documentation fragmentaire, inachevée. Le risque d'une pareille situation est l'enregistrement arbitraire, ou injustement proportionné, des phénomènes, ce qui est dû au fait que l'un des principaux critères de la sélection des valeurs réside dans le hasard d'une documentation inégale, par bribes, non intégrée dans un système organisé et cohérent de présentation.

La possibilité pour l'art roumain actuel de s'offrir dans une vue d'ensemble, structurée par ses traits particuliers, non pas née de l'addition des nombreuses modalités et conceptions qui animent la vie artistique roumaine contemporaine mais d'une substance qui leur reste pourtant commune, suppose tout d'abord une étude très attentive et nuancée des différences qui existent entre l'art roumain et les tendances actuelles de l'art mondial.

Voilà déjà un demi-siècle depuis que l'on parle soucieusement à propos du caractère international toujours plus accentué de l'art, dénommé aujourd'hui par Joseph Gantner le « style planétaire ». Les grands styles du passé qui avaient connu une grande diffusion, le gothique, le baroque, le rococo et, plus près de nous et de plus courte durée, l'Art Nouveau — offrent, tous, des variantes régionales ou nationales très prononcées, le plus souvent reliées à des traditions locales ou à d'autres données spécifiques. A l'intérieur des grands courants de l'art moderne, ces différences se perdent graduellement et, ce qui est le plus curieux, tout d'abord dans leur pays d'origine. Peut-être que l'expressionnisme fut le dernier des courants dont les différences nationales aient été plus exactement tracées. Il est certain que pour le domaine de la vision non figurative, et de tous les genres d'art qui s'y inscrivent, déceler les différences régionales ou nationales s'avère être une opération beaucoup plus ardue.

L'étude des modalités par lesquelles se réalise l'incarnation de l'énergétisme psychique d'ordre individuel ou collectif sur le plan de l'expression visuelle suppose l'entrée dans des domaines connexes — la psychologie, la linguistique, l'esthétique. De cette façon l'intérêt des recherches de l'histoire de l'art sera évidemment beaucoup élargi, au niveau de la problématique des artistes eux-mêmes. Cet effort aura des résultats d'autant plus intéressants que l'expérience artistique actuelle d'un peuple sera greffée sur l'expérience d'un art folklorique.

rique vif encore et puissant, accompagnée d'une conscience aiguë de la tradition nationale.

C'est justement le cas de l'art roumain. Il ne s'agit point ici d'accentuer d'une façon ou d'une autre le mérite ou la priorité du folklorisme, bien que certaines de ses manifestations soient très précieuses. Il s'agit de découvrir et de poursuivre certains traits propres à la culture artistique

roumaine de nos jours, souvent très frappants pour les étrangers et appréciés par eux dans ce sens même, de la spécificité. L'identification de l'art roumain avec lui-même, en plein déroulement d'un « style planétaire », est une opération capable de tenter les historiens et les critiques d'art, et pourrait bien signifier le fil d'Ariane dans le labyrinthe d'une vision d'ensemble sur la vie artistique des dernières décennies.

NOUVELLES DIRECTIONS DE LA RECHERCHE DANS LE DOMAINE DE L'ART CONTEMPORAIN

Mircea Popescu

Les valeurs artistiques et esthétiques se cristallisent d'une manière extrêmement complexe. On a toujours parlé de leur hétéronomie. Elle est aujourd'hui plus marquée que jamais. En tout cas ce problème revêt à présent des aspects toujours plus divers et plus compliqués, ce qui rend compte de toutes les incertitudes quant à l'appréciation du phénomène artistique contemporain.

On a souvent jugé ce phénomène à partir de principes a priori, qui éludaient, éliminaient ou même niaient des zones entières de la réalité artistique objective se déroulant chez nous ou au-delà de nos frontières, qui simplifiaient les problèmes et substituaient des dogmes à une recherche exacte et compréhensive des faits artistiques. Il est maintenant évident qu'une telle attitude ne pouvait avoir des échos dans la conscience artistique, ne pouvait ni l'influencer ni l'interpréter d'une manière satisfaisante. En tant que chercheurs nous n'avons pas le droit — que nous aurions peut-être comme simples amateurs d'art — de réfuter a priori des faits qui se passent effectivement, objectivement, dans la réalité contemporaine. Nous avons évidemment et le droit et le devoir de les juger et de les critiquer, mais

seulement après les avoir enregistrés et analysés au cours d'une investigation aussi compréhensive que possible du phénomène dans son ensemble. Nous devons non pas esquiver mais affronter ouvertement les aspects les plus compliqués de la réalité artistique contemporaine, nous devons rénover en permanence les méthodes et les instruments de recherche en fonction de ses données concrètes.

Ce serait une illusion de croire qu'on peut atteindre à une objectivité parfaite, absolue, qu'on peut éliminer du jugement des valeurs toutes les données subjectives découlant du simple fait de vivre dans une certaine ambiance sociale et culturelle, à un certain moment de l'évolution spirituelle d'un peuple. Ce serait une illusion de croire que de telles données subjectives — qui constituent d'ailleurs, vues d'un autre angle, des faits historiques objectifs — pourraient devenir, quelle que soit la distance que nous puissions prendre vis-à-vis du phénomène, inopérantes. Le seul moyen de corriger les erreurs, les déformations que les idiosyncrasies personnelles introduisent inévitablement dans l'étude de la réalité pourrait être la coordination des efforts dans le cadre d'un programme de travail pluridisciplinaire. Je parlais de

la complexité des processus qui aboutissent à la cristallisation des valeurs — ou de ce qu'on pourrait à présent appeler des valeurs — esthétiques. Il faut avoir recours au moins à la sociologie et à la psychologie pour mieux comprendre ces processus. Il est encourageant de voir que les esthéticiens se rallient à ce point de vue, qu'ils considèrent eux aussi le moment venu de réexaminer, à partir des données nouvelles de la réalité artistique, les catégories esthétiques générales.

Ils attendent de nous, historiens et critiques d'art, des études analytiques mais contenant en même temps les éléments de ces nouvelles synthèses théoriques. Le problème est ici d'incorporer effectivement dans nos études tout ce qu'il y a de nouveau dans l'évolution de la vie artistique contemporaine. Le stade des monographies purement descriptives, opérant avec des critères révolus, n'est que rarement dépassé. Théoriquement nous sommes tous d'accord que l'histoire de l'art est une partie intégrante de l'histoire de la pensée, mais rares encore sont les travaux qui situent les phénomènes artistiques dans ce contexte plus large, dans l'ambiance culturelle et philosophique d'une époque, qui révèlent leurs relations intimes avec les mouvements de la pensée, dont ils sont les symptômes indubitables.

C'est que, à mon avis, les discussions sur l'art pèchent par excès de préoccupations purement linguistiques, pour ainsi dire. Le critique d'art est sans doute censé de parler en spécialiste du langage artistique. Il est cependant censé de le faire en vue de déchiffrer des significations, et non pas des significations vagues et presque inarticulées, mais ces significations philosophiques et humaines qui sont la marque de la plus haute création spirituelle, dont la création artistique reste, je l'espère, une composante essentielle.

Se contenter dans la critique d'art de descriptions purement morphologiques et techniques, c'est renoncer à l'effort de déchiffrer ce qu'il y a au-delà du langage

plastique proprement dit, d'explorer les significations plus profondes que contient nécessairement toute œuvre d'art valable et authentique. Mais il faut pour cela replacer l'œuvre dans l'ensemble des problèmes sociaux, psychologiques, éthiques, dont elle est, sinon le produit direct, le symptôme révélateur ; il faut, dans l'analyse, ne jamais perdre de vue les grands problèmes de la culture et de l'art contemporains.

Nous devons au moins tenter de restituer l'art dans son intégrité, de ne pas abdiquer devant des phénomènes dont la signification pourrait, par manque d'information, nous échapper au moment même de l'investigation. Nos synthèses, nos points de vue devraient intégrer tous les aspects essentiels d'ordre artistique, social, historique, philosophique d'un certain moment. Il ne faut pas qu'on puisse nous dire, comme Hamlet à Horatio : « There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy ». Notre philosophie de l'art, que nous élaborons en permanence, doit vraiment intégrer l'information la plus vaste et la plus précise, si nous la voulons profondément efficace et consonante avec l'esprit de l'époque.

Je suis convaincu que, dans l'effort de constituer les vastes archives de l'art contemporain, l'aide des machines électroniques pourrait être salutaire. Il ne s'agit pas ici de remplacer l'intuition et le talent de l'historien et du critique d'art par des ordinateurs, mais seulement de les utiliser afin d'inventorier et de classer une information énorme et qui se multiplie sans cesse. On a déjà expérimenté avec succès les possibilités nouvelles qu'offrent les ordinateurs dans le domaine des musées. Il nous faut en tout cas pour cela « normaliser », codifier les critères d'enregistrement et de description des œuvres d'art, les unifier pour toutes les institutions de recherche et pour tous les centres de documentation existants. Une contribution plus importante à cette documentation sur l'art de nos

jours devrait être apportée par la cinématographie et la télévision.

Je voudrais au moins énoncer encore une direction dans laquelle les recherches faites jusqu'à présent restent insuffisantes ; les études comparatives qui se lient au problème si discuté et controversé des traits nationaux de l'art, au grand effort de décanter les éléments propres à l'art national.

Les particularités de l'art roumain moderne et contemporain mettent avant tout en question le domaine de la sensibilité profonde et ne pourraient donc être élucidées par la seule comparaison des formes. Il faut tout de même entreprendre, sur des bases plus larges et avec une méthode plus rigoureuse, au moins cette comparaison des formes — dont on pourrait peut-être déduire ensuite la sensibilité sous-jacente — afin d'arriver à des conclusions plus fondées

que les seules intuitions reprises et répétées à l'infini à propos des traits spécifiques de notre art. Il est évident que, pour être convaincantes, de telles études devraient être étayées d'une information très riche, comprenant tous les aspects synchroniques et diachroniques et toutes les zones de contact, et qu'ici les ordinateurs pourraient intervenir pour accumuler et classer cette quantité immense d'informations.

Il nous paraît évident, pour conclure, que de tels projets de recherche rendent plus nécessaire que jamais la coordination des efforts en vue d'une étude convergente, sous les angles les plus divers, de pareils problèmes, qui dépassent les limites et les possibilités d'une seule discipline, d'une spécialité et d'une spécialisation trop étroite.

DÜRER-WERKE ALS VORBILDER FÜR DIE GEMALDE EINES SIEBENBÜRGISCHEN FLÜGELALTARS

Viorica Guy Marica

Das Entstehen des Flügelaltars in Siebenbürgen vollzog sich in engem Zusammenhang mit der Entfaltung der mittelalterlichen Tafelmalerei und kann ungefähr gegen Ende des 14. Jahrhunderts festgesetzt werden. Eine reiche Entwicklung war während der Regierungszeit Sigismunds von Luxemburg (1387–1437) und jener des Matei Corvinul (Matthias Corvinus, 1458–1490) möglich geworden. Beide Monarchen begünstigten den wirtschaftlichen Wohlstand und das sozial-politische Aufsteigen der oberen Bürgerschichten und verhalfen der städtischen Kunst und Kultur zur Blüte.

Im 15. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde eine rege Tätigkeit auf künstlerischem Gebiet entfaltet und zahlreiche Flügelaltäre für die Pfarrkirchen geschaffen. Dieser Aufschwung ist gleichlaufend mit dem künstlerischen Streben im östlichen Mitteleuropa gewesen und wurde ebenfalls von der im Deutschen Kaiserreich reifenden Kunst berührt. Der Übergang von der Spätgotik zur Renaissance vollzog sich teilweise unter italienischer und teilweise unter deutscher Wirkung. In diesem verwickelten Prozeß scheint der Einfluß Albrecht Dürers (1471–1528) durch die zahlreichen und weitgehenden Ausstrahlungen seiner Werke eine hervorragende Bedeutung zu gewinnen.

Das Kunstmuseum zu Cluj (Klausenburg) besitzt einen beachtenswerten Flügelaltar (Inv. Nr. 696) der ihm von dem Historischen Museum Siebenbürgens (Inv. Nr. II/530) im Jahre 1952 überlassen wurde. Das Werk, das als wertvolles Denkmal der siebenbürgischen mittelalterlichen Kunst zählt, wurde ursprünglich 1909 durch Kauf, von der katholischen Kirchengemeinde aus Jimbor (Sommerburg, Kreis Braşov – Kronstadt) erworben.

Als Ganzes wurde der Altar aus Nadel- und aus Lindenholz ausgeführt, ist 3,925 m hoch (einschließlich Predella und Bekrönung), 3,345 m breit und 0,250 m tief.¹ Er besteht aus einer geschwungenen Pre-

della (0,635 × 3,040 m) worauf *Christi Abschied von seiner Mutter* gemalt ist und aus einem mit Statuen geschmückten Mittelschrein, der von zwei beweglichen und von zwei feststehenden Flügeln eingefast wird. Die Bekrönung bildet, nach ganz ungewöhnlicher Art, einen zweiten viereckigen Schrein, der in die Breite gezogen und mit drei von Akanthus-Rosetten begleiteten Rundbogen geziert ist. Der Altar, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (zwischen 1520–1545) geschaffen wurde,² ist Mariä gewidmet.

Im Mittelschrein, der ebenso wie der Bekrönungsschrein mit reichlichem Goldbrokatmuster ausgelegt ist, steht feierlich aber mit milder Gebärde die Madonna. Sie trägt das Jesuskind auf dem Arm und ist von vier Märtyrer-Jungfrauen umgeben, die in den Seitennischen bescheiden ihren Platz haben. Die Heiligen Dorothea und Barbara lassen sich an ihren Erkennungszeichen (Blumenkorb und Turm) deutlich identifizieren. Dabei bleibt die Identität der übrigen beiden Statuetten, die nach V. Roth, V. Vătăşianu und D. Radocsay³ die Heiligen Ursula und Margarethe darstellen sollen, fraglich. Schmale, zarte Pflanzenschaftssäulen erheben sich an den Seiten und flechten sich spitzenartig in die Höhe, um den Kielbogen des Mittelschreins mit durchbrochenen Ranken und Blattwerk

zu zieren. Die Konsolen, die in ähnlicher Weise ausgearbeitet aber vollkommen erneuert sind, und die zierlichen Gold-Palmetten des Brokatgrundes bilden die einzigen Elemente die man wörtlich der spätgotischen Ornamentik zuschreiben darf.

Sonst verrät der allgemeine Aufbau des Altars eine Eigenart die, wenn auch mit etwas schwerfälligen und nicht sehr schwungvollen Abwandlungen, sich um die Einführung der Renaissance-Dekoration bemüht. Die aus Akanthusblättern geflochtenen Gewinde, die an der Predella, oben in Voluten, unten in Delphinköpfen übergehen, die Akanthus-Rosetten, das Kymateon und die Perlenschnur (Astragal), die spiralförmigen Baluster-Säulen, an den Seiten der Flügel, die Akanthus-Kapitelle sprechen für norditalienische, wahrscheinlich lombardische Einflüsse.

Unter den Rundbogen des Bekrönungsschreins sind drei männliche Figuren eingestellt: ein König (vermutlich der heilige Stephanus), der Apostel Petrus mit dem Evangelium und ein in bürgerliche Gewänder gekleideter Mann. Der letzte wurde als heiliger Maurizius oder Maurus angeführt, aber die Behauptung ist nicht einwandfrei.⁴ Alle Skulpturen sind aus Lindenholz geschnitzt, reichlich vergoldet und in einer düsteren, diskret mitspielenden Polychromie gehalten. Die Haltungen sind starr, die Strenge der Ausdrücke wirkt fast asketisch, der Faltenwurf ist ungleich geführt. Dabei sind die Frauenfiguren milder gesehen, gerundet und etwas geschmeidiger in ihren Formen. Auch die Antlitze sind ausdrucksreicher, wenn man an den versonnenen, etwas melancholischen Blick der Maria denkt. Der Stil des Bildhauers knüpft noch an die spätgotische Tradition an und liegt von der berühmten Krakauer Werkstatt des Veit Stoß des Älteren (1437/47–1533) nicht ferne. Die Einflüsse scheinen klar auffindbar. Sie kamen teilweise auf vermittelnden Wegen aus Polen und aus der Slowakei,⁵ aber auch durch direkte Beziehungen, die man

der Anwesenheit der drei Stoß-Söhne in Siebenbürgen zu verdanken hat.⁶

Die auf zwei Registern geordneten Gemälde führen in ein besonderes stilistisches Gebiet, das zur Renaissance gehört. Sie sind auf Nadelholztafeln, mit lakierten Temperafarben auf Stuckgrund gemalt. Die Dimensionen wechseln, in der Höhe von 0,870 bis 0,900 m und in der Breite von 0,502 bis 0,545 m. Am oberen Rand jeder Tafel befindet sich eine goldbrokatartige Arabeske, die sich aus stilisierten dornigen Ranken und gerundeten Akanthusblättern ergibt. An der Innenseite der beweglichen Flügel sind folgende Momente aus dem Marienleben geschildert: die *Verkündigung*, die *Heimsuchung*, die *Geburt Christi* und die *Anbetung der Könige*. Wenn die beweglichen Tafeln zu sind, erblickt man an ihrer Außenseite und an den feststehenden Flügeln acht Bildnisse, ebenfalls von rechts nach links eingereiht. Sie stellen die bedeutendsten Episoden der Passion dar.

Bis jetzt hat man alle Gemälde einem einzigen Maler zugeschrieben.⁷ Wir haben dieses Problem bereits in Frage gestellt⁸ und wir möchten es hier gründlich erklären; denn die Dürerschen Vorlagen, die in den zwei Folgen unterschiedlich verwendet wurden, bieten auch in dieser Hinsicht interessante und feststehende Anhaltspunkte.

Es fällt auf, daß die *Verkündigung* nach dem selben Thema (B. 19) der kleinen Holzschnittpassion (1511), die *Heimsuchung* nach dem gleichnamigen Bild (B. 84) des Marienlebens (1500–1504) dargestellt sind. Für die *Anbetung der Könige* kommt das selbständige Blatt aus 1511 (B. 3) in Betracht.⁹ Der Maler des Marienlebens übernimmt die Gesamtkomposition getreu, baut aber viel sparsamer auf, in einer kurzgefaßten Umsetzung. Auf der zweiten und dritten Tafel beschränkt er sich ausschließlich auf die Hauptfiguren. Die reichliche Gestaltung Dürers und der innere Drang, der seiner Graphik einen dramatischen Antrieb verleiht, die verwickelte Vorstellung und jene seelische



Abb. 1. — A. Dürer: Verkündigung (Kleine Passion), Holzschnitt (B. 19)



Abb. 2. — Meister des Sommerburger Marienlebens: Verkündigung



Abb. 3. — A. Dürer: Heimsuchung (Marienleben), Holzschnitt (B. 84)



Abb. 4. — Meister des Sommerburger Marienlebens: Heimsuchung



Abb. 5. — A. Dürer: *Anbetung der Könige* (selbständiges Blatt aus 1511), Holzschnitt (B.3)



Abb. 6. — Meister des Sommerburger Marienlebens: *Anbetung der Könige*

Vertiefung die wehmütige Unruhe ausstrahlt, lösen sich bei seinem siebenbürgischen Nachfolger in einem ruhigen, gelockerten Kunstschaffen auf. Das Dramatisch-Repräsentative, das Dürer in kernigen Bildern äußerte, wandelt sich in gewöhnliche Schilderung um. Man geht zu der epischen Illustration über, die die nicht sehr rege Phantasie des Interpreten noch eher bündigt. Die traditionellen Dürer-Typen bewahren das wesentliche ihrer physiognomischen Züge, doch sie wirken rauher und haben ein elementares Aussehen angenommen, in dem sich ein gewisser volkstümlicher Zug widerspiegelt. In der *Verkündigung* fühlt man noch eine leise, lyrische Stimmung, die *Anbetung der Könige* strebt nach dekorativem Prunk, während in der *Heimsuchung* die sich energisch umarmenden Frauen die Festigkeit der Form betonen. Die bürgerliche Würde ist von rustischer Stärke angehaucht worden. Von Empfindlichkeit und

erhabener Größe ist selbstverständlich nicht mehr die Rede.

Der landschaftliche und der architektonische Hintergrund sind wesentlich begrenzt, und die Beseitigung der Einzelheiten verleiht ihnen einen ziemlich schematischen Anblick. Das Verhältnis zwischen den menschlichen Proportionen und jenen der Umgebung neigt offenbar, die Wirkung der Gestalten zu steigern. Sie sind in den Vordergrund gedrängt und durch scharfe Umrisse ausgeprägt. Derart erlangen die Figuren eine gewisse Monumentalität. Das geschieht zum Nachteil der perspektivischen Struktur, die mangelhaft erscheint und an dem Mangel des Raumgefühls leidet. Das Gesamtbild ist bedeutend abgesetzt worden und die Hauptpersonen sind als volle Schattenrisse auf einem kargen Hintergrund zur Geltung gebracht.

Die Betonung der Konturen deutet auf die graphischen Vorlagen, deren Technik teilweise auf die Tafelmalerei übertragen

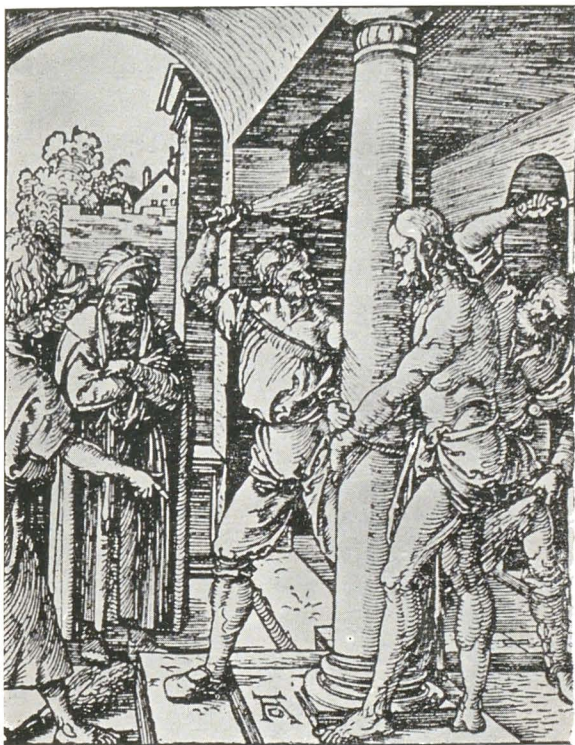


Abb. 7. — A. Dürer: *Geißelung* (Kleine Passion),
Holzschnitt (B. 33)

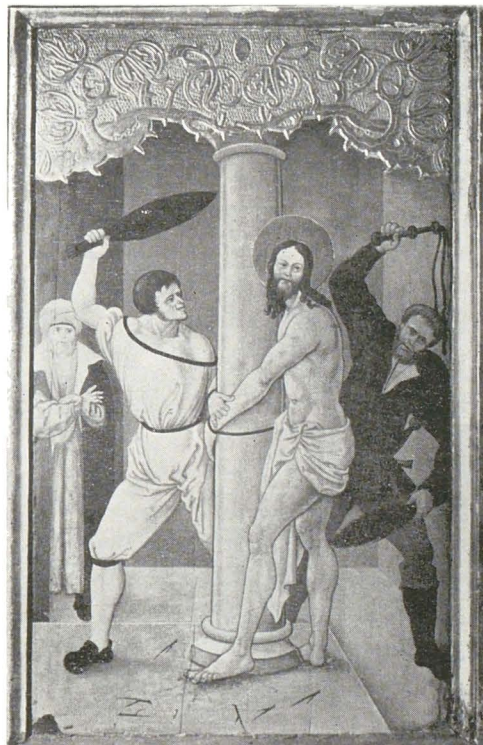


Abb. 8. — Meister der Sommerburger Passion:
Geißelung



Abb. 9. — A. Dürer: *Dornenkrönung* (Kleine Passion),
Holzschnitt (B. 34)



Abb. 10. — Meister der Sommerburger
Passion: *Dornenkrönung*



Abb. 11. — A. Dürer: *Auferstehung* (kleine Passion), Kupferstich (B. 17)

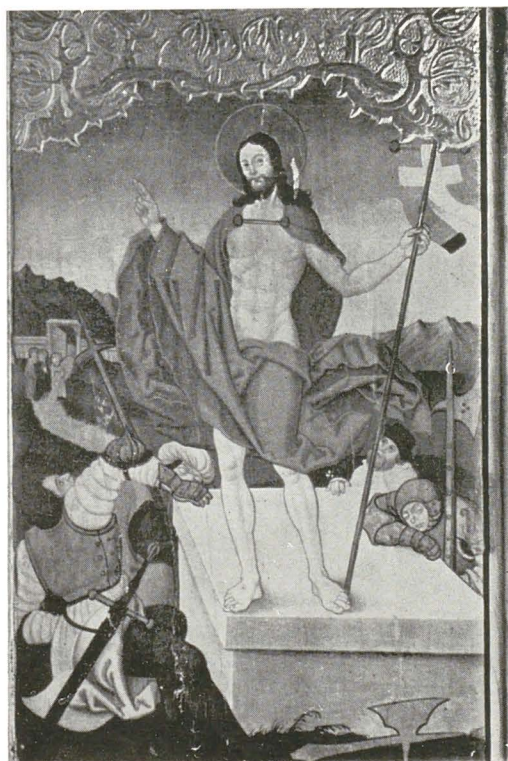


Abb. 12. — Meister der Sommerburger Passion: *Auferstehung*

wurde. Die Linienführung ist sicher, die Formen klar und breit, von dem gesunden Sinn eines heftigen Naturgefühls durchdrungen. Der Faltenwurf ist öfters in den Einzelheiten schematisch nachgeahmt; trotzdem behalten die wogenden Draperien eine bestimmte funktionelle Bedeutung im Ausdruck der Körperlichkeit. Das Licht- und Schattenspiel nimmt einen ganz geringen Platz ein und tritt als formenbildender Faktor nicht hervor.

Die Farbenzusammenstellung entfaltet sich in einer mäßigen, behutsamen und ziemlich düsteren Skala. In der kalten Harmonie glanzloser Akkorde herrschen ein stumpfes Braun mit lilaartigen Reflexen, ein mattes in Grau übergehendes Weiß vor, die sich mit abgestuftem Gelb und Grün vereinigen. Das letzte wird von der blassen Olivenfarbe bis zum gesättigten, tiefen Dunkelgrün gesteigert. Die grauen Steine der Bauten dämpfen die stille Wirkung des Farbenspiels, das sporadisch von roten

Tönen belebt ist, noch mehr. Die dunkle Kleidung stellt die Figuren gegen den hellen landschaftlichen Hintergrund und das Blaue des Himmels, auf welchem weiße Wolken schweben, hebt die statische Ruhe der üppigen Gestalten hervor.

Augenscheinlich kommt für die *Geburt Christi* keine Dürersche Vorlage in Betracht. Alle Untersuchungen, die wir in dieser Richtung unternahmen, blieben ohne Erfolg. Es scheint, daß diesmal der einheimische Maler zu einem archaischeren ikonographischen Vorbild griff, das zuletzt auch mit der Dürer-Anschauung in irgendwelchen Zusammenhang kam, aber das entweder im Kreise der schwäbischen Kunst oder in jenem der augsburgischen zu treffen wäre.

Die Gemälde der Passionsfolge bestätigen eine klare Stileinheit. Die Schilderung ist bewegter und die von dem Thema geforderten dramatischen Akzente fehlen nicht. Der einheimische Künstler scheint einen

weiteren Einblick in das süddeutsche Kunstgebiet zu haben und empfindet etwas von der Tiefe, die sich in den Werken Dürers offenbart. Von den acht Tafeln sind fünf unbestritten aus Dürer-Vorbildern geschöpft. Mit einigen Abweichungen von dem verwendeten Schema, wird die knapper gefaßte Gestaltung verwirklicht, die gewissermaßen auch der eigenen Auffassung unterworfen ist. Die Anordnung der Figuren und die schärfere oder weichere Charakterisierung der Typen folgt seinem eigenen Geschmack.

Aus zwei aufeinanderfolgenden Blättern der kleinen Holzschnittpassion wurde das Bild *Christus vor Herodes* zusammengestellt. Der unter dem Baldachin sitzende König, der anstatt der Krone einen türkischen Turban auf dem Haupt trägt, ist der gleichnamigen Szene (B. 32) des erwähnten Zyklus nachgebildet. Der von bewaffneten Landsknechten umfangene Heiland erscheint auf dem Christus vor Pilatus (B. 31) vorstellenden Blatt. Die *Geißelung* und die *Dornenkrönung* folgen den entsprechenden Szenen der selben Holzschnittpassion (B. 33 u. B. 34).¹⁰ In der *Geißelung* enthüllt sich ein Bedürfnis nach Symmetrie im Aufbau. Die Säule wurde in die Mitte verschoben und tiefer in den Raum eingesetzt. Der Körper des gefolterten Mannes sieht schlanker aus, wurde in die Höhe ausgedehnt und dadurch die senkrechte Achse der Komposition verstärkt. Die anatomische Beobachtung und die Einstellung sind der Dürerschen Aktdarstellung vollkommen treu. Allein, der vom Heiligenschein umgebene Kopf dreht sich in völlig frontaler Richtung. Sonst sind die Figuren, wie in der *Dornenkrönung*, ziemlich genau nachgestaltet. Trotzdem weigert sich der Meister, die ausbrechende Brutalität des Henkergesellen in seiner rohen Grausamkeit auszusprechen. Die wilden Leidenschaften sind, wenn auch nicht gezähmt, doch gemäßigt. Das andauernde Leiden des Gemarterten befiehlt durch seine wehmütige Ruhe eine gewisse Dämpfung des groben Ungetüms. Die Gesichtsausdrücke sind

vermildert, manchmal gar mitleidsvoll und die heftige Verzweiflung des dramatischen Geschehnisses stiller. Die herrschende Statik, die auch eine bestimmte moralische Bedeutung hat, bringt den wütenden Dynamismus in endgültiges Gleichgewicht.

Die *Kreuzigung* und die *Auferstehung* wurden aus der Kleinen Kupferstichpassion (1512, B. 13 u. B. 17) geschöpft. Das erste Bild bewahrt nur die drei Hauptfiguren und entwirft sie auf den Hintergrund einer Berglandschaft die im Kupferstich nicht zu bemerken ist. Die Haltungen, die Faltenwürfe sind gleich; der Unterschied läßt sich teilweise bei den physiognomischen Typen beobachten. Auch hier wurde der Rumpf des gekreuzigten Körpers verlängert, die anatomische Struktur des Heilandes aus der *Kreuzigung* befolgend. Der Passion-Maler scheint eine Vorliebe für die hohen, schlanken figürlichen Bildungen zu haben. Merkwürdigerweise fehlt der Totenschädel am Fuße des Kreuzes und wurde mit einem grossen Stein verwechselt. In der *Auferstehung* ist die Figur Christi genau wiederholt und die Faltenordnung mit Sorgfalt abgeschrieben. Nur die Nebenfiguren sind Änderungen ausgesetzt worden, und auch 'die Landschaft wirkt anders. Die verschlafenen Soldaten rund um das Grab weichen durch Antlitz und Kleidung von dem Kupferstich ab. So ist der aufwachende, vom Wunder geblendete Kriegsknecht im linken Vordergrund, der am Ellenbogen einen sonderbaren runden, spitzigen Panzerschutz trägt, auf dem Regensburger Altar (1517) von Albrecht Altdorfer (um 1480–1538) wiederzufinden.¹¹

Die viel umfangreicheren Quellen des Passion-Malers deuten nicht ausschließlich auf Dürer-Vorbilder sondern auch auf Ausstrahlungen seiner Werkstatt. Ohne endgültige Behauptungen zu erlauben, zeigen diese Gemälde ein Zusammentreffen von Einflüssen, wo selbstverständlich der große Meister dominiert aber auch seine Schüler mitwirken. Es kommen besonders jene in Frage, die wie Hans Schäußelein¹² (1480/85–1538/40) und Hans Sueß von



Abb. 13. — A. Dürer: *Christi Abschied von seiner Mutter (Marienleben)*, Holzschnitt (B. 92)



Abb. 14. — A. Dürer: *Christi Abschied von seiner Mutter (Kleine Passion)*, Holzschnitt (B. 21)



Abb. 15. — Meister der Sommerburger Passion: *Christi Abschied von seiner Mutter*

Kulmbach (um 1480–1522) auch als Graphiker tätig waren. Auch der Donauschule, das heißt der Altdorfer-Werkstatt, scheint der einheimische Passion-Maler nicht fremd gewesen zu sein. Diese Vermutung stützt sich nicht nur auf das erwähnte überzeugende Beispiel, sondern auch auf

den volkstümlichen Zug und die Voralpenlandschaft mit den typischen Lärchen, die auf dem Bildnis der Predella zu sehen sind. Es stellt den *Abschied Christi von seiner Mutter* dar. Die Hauptgruppe ist durch Zusammenstellung mehrerer Figuren entstanden, die teilweise dem Marienleben

(B. 92) und teilweise der kleinen Holzschnittpassion (B. 21) entnommen sind.¹³

Es ist erstaunlich, daß die Mannigfaltigkeit seiner Inspiration und der Beitrag dieses siebenbürgischen Dürer-Nachfolgers bis jetzt nicht untersucht worden sind.¹⁴ Zwar kann man ein so verwickeltes Problem nur nach eingehenden Forschungen genau erörtern, deren Schlußfolgerungen in einer gesonderten Studie darzulegen wären.

Die Vermutung, daß zwei verschiedene Maler am Schaffen der Sommerburger Altartafeln mitgewirkt haben, ist auch durch Beweise gestützt, welche die Verschiedenheit der Auffassung und des Kolorits darbietet. Die stilistischen und malerischen Eigenschaften des Passion-Malers erreichen eine höhere Stufe. Seine Raumgestaltung ist ebenfalls empirisch aber breiter und vernachlässigt die Reihenordnung der Flächen durchaus nicht. Das Zusammenspiel der Figuren betont die episch-dramatische Klarheit der Schilderung und die Kurzfassungen sind logisch ausgesprochen. Eine große erfinderische Kraft besitzt er freilich nicht, aber er zeigt sich fähig, die Bedeutung des Vorbildes zu begreifen und übersetzt es erfolgreicher. Der einheimische Künstler stellt sich als ziemlich geschickter Eklektiker vor, ohne einer gewissen persönlichen Anschauung zu entbehren. Er ist kein gewöhnlicher Nachahmer, sondern ein mit eigenen Anwendungen und selbständiger, wenn auch bescheidener Persönlichkeit begabter Interpret. Man darf ihm einen Sinn für Monumentalität und die Neigung für die regen Darstellungen, die doch das dauerhafte Gleichgewicht ausdrücken, ruhig zusprechen. Seine Erfahrungheit als Zeichner tritt hauptsächlich in der Linienführung des Faltspiels hervor. Er greift das Thema mit sicherer Hand und Scharfblick auf und benützt eine viel reichere Farbenskala.

Das Zusammenwirken der Akkorde ist im Vergleich zu den Tafeln des Marienlebens merklich vielseitiger und aufgehellter. Der Heiland erscheint in blaßlila oder roten Draperien eingehüllt, die vom klaren Weiß

oder dem Hellgrau des architektonischen Hintergrundes begünstigt sind. Das dunkle Grün kommt seltener vor und immer in der Nähe von Rot. Die Steigerung des Akkordes ist wiederholt durch Danebensetzen der komplementären Töne erreicht. Die Vereinigung von Violett und lebhaftem Gelb, das sich auf der Predella mit Rot vermischt und im Gegensatz zu Blau, die auffallende Wirkung der Orangenfarbe hervorruft, deutet auf eine ähnliche Absicht. Das helle, lebhafte Kolorit trägt zum anziehenden Eindruck des Bildes bei. Das malerische Aussehen der Landschaft ist einfach und kräftig. Inwieweit es auch lokale Einzelheiten aufnimmt, bleibt zur Zeit noch eine offene Frage, denn die Lärche befindet sich auch in den siebenbürgischen Wäldern.

Zum Schluß dürfen wir folgendes feststellen. Die Gemälde des Sommerburger Altars sind als Leistungen zweier Maler zu betrachten, die gleichzeitig tätig waren. Der eine erzeugte selbständig die Tafeln des Marienlebens, der zweite jene der Passion, vielleicht mit der gelegentlichen aber sicher nicht bedeutenderen Mithilfe des ersten. Die Idee einer engeren Zusammenarbeit bleibt zweifelhaft. Dabei ist die Gleichzeitigkeit des Entstehens der beiden Gemäldefolgen durch technische Gründe bewiesen. Die dunklen Töne scheinen dieselbe chemische Zusammensetzung zu haben und zeigen die gleiche Tendenz sich abzublättern. Nur die hellen Farben deuten auf einen wesentlichen Unterschied hin. Die Goldbrokatsäume sind auf jeder Tafel absolut gleich, sie unterstützen also die vorgeschlagene Meinung.

Beide Meister greifen häufig zu Dürer-Vorbildern, benützen die Holzschnitte des Marienlebens und der kleinen Passion. Die kleine Kupferstichpassion kommt nur für den zweiten in Betracht, der sich aber nicht ausschließlich mit den erwähnten Vorlagen begnügte. Die ikonographischen Quellen sind verschiedenartig verarbeitet, trotz eines gewissen gemeinsamen Charakters der aber von der Identität weit entfernt

liegt. Beide waren tüchtige Werkstattsteuere, die eine verwandte, aber keine gleichbedeutende Ausbildung besaßen. Daß ihre Bildung deutliche Verhältnisse zu dem süddeutschen Kunstgebiet andeutet, bleibt unumstritten.

Die Verhältnisse, die diese scheinbar weiten Beziehungen ermöglichten, sind nicht schwer vorstellbar. Die Handels- und Verkehrswege, die durch und von der Slowakei und von Polen nach Siebenbürgen führten, waren oft betreten und dadurch auch die künstlerischen Beziehungen rege und dauerhaft. Kosiçe und Levoča, Krakau (Kraków) und Lemberg (Lvov) standen unter anderen mitteleuropäischen Städten im Mittelpunkt des Handelslebens. Die Zipser (Špiss) deutsche Kolonie, sowie die Krakauer Ansiedlung hatten einen bedeutenden Anteil an diesem kaufmännischen und künstlerischen Austausch. Der lange Aufenthalt von Veit Stoß dem Älteren (1477–1496) und die Begründung seiner hervorragenden Werkstatt boten eine feste Basis für die Verbreitung süddeutscher Kunst. Ihm folgen Kulmbach, der bedeutende Dürer-Schüler¹⁵ und Hans Dürer (1490–1534/35) der weniger bekannte Bruder des berühmten Albrecht, der seit 1529 als Hofmaler König Sigismunds I. erwähnt wird.¹⁶ Ihr Beitrag zur Verbreitung der Dürer-Graphik und des Dürerstils in Mittel- und Osteuropa ist unbestreitbar¹⁷ und bildet einen Bestandteil der allgemeinen Wirkung, die die Zipser und Krakauer deutschen Kolonien in dieser Richtung ausübten. In dieser Hinsicht ist ihre Rolle mit jener der deutschen Kolonien aus Amsterdam, Lissabon und Venedig zu vergleichen. Es ist heute eine klare Tatsache, daß man ihnen in bedeutendem Maße die Kenntnis der Werke Dürers in den Niederlanden, auf der Iberischen Halbinsel und in Italien zu verdanken hat.

Von Siebenbürgen nach Deutschland bestand aber auch ein direkter Handels-

und Kunstverkehr. Die Handelsstraßen führten im 16. Jahrhundert, durch Buda, Preßburg (Bratislava), Wien, Passau und Regensburg, vor allem nach Nürnberg, sowie nach Köln und Frankfurt a.M.¹⁸ Manche Urkunden nennen siebenbürgische Gesellen, die während ihrer Wanderjahre, durch Ungarn, Österreich und Deutschland ziehend, tief in das Abendland hineinreisten. Die Farbenzusammenstellung der Passion-Tafeln läßt fast zweifellos erraten, daß ihr Erzeuger sein Wissen nicht ausschließlich auf graphische Vorlagen stützte, sondern daß er sehr wahrscheinlich in persönlichen Kontakt mit Vertretern der Donaueschule sowie mit der Umgebung der Dürer-Nachfolger getreten war.

Es bleibt also ein durchdringendes Prüfen dieser wechselseitigen Beziehungen nötig, um dieses Problem der Einflüsse und der Berührungspunkte zu klärenden Schlußfolgerungen zu führen. Die Bestimmung, der von Dürer in verschiedenen künstlerischen und geographischen Gegenden ausgeübten Wirkung, würde uns bedeutend dazu verhelfen. Denn seine großartige, für ganz Europa wesentliche Meisterleistung fand in jedem Nachfolger einen anderen Widerhall und wurde auf einen unterschiedlichen temperamentalen und geistigen Boden geimpft, dessen Spezifikum von dem sozial-historischen Entwicklungsstadium abhängig war. In Siebenbürgen verhalf die Dürersche Ausstrahlung zur Entstehung einer lokalen künstlerischen Eigenart, in dem allgemeinen Rahmen der einheimischen Kunst, die ihren bestimmten Wert und eine eigene Bedeutung hat. Der Sommerburger Altar ist kein alleinstehendes Werk, das sein Verhältnis zur Dürer-Kunst offenbart. Er scheint aber einer der bedeutendsten zu sein in der Reihe derartiger Leistungen und einen tieferen Einblick in die reiche Sphäre der künstlerischen Einflüsse zu gewähren.

¹ Das verwendete Nadelholz ist Pechtanne. Aus Lindenholz sind alle geschnitzten Teile ausgeführt. — Der Altar wurde dreimal restauriert (1910, 1956, 1963).

² Vgl. V. MARICA, *Considerațiuni generale asupra altarului de la Jimbor*, «Sesiunea de comunicări științifice a Muzeelor de Artă», București, 1968, S. 154. Die Datierung des Altars rief in der Fachliteratur häufig Streitfragen hervor und kann noch immer nicht eindeutig bestimmt werden.

³ Vgl. V. ROTH, *A székelyszombori és szenterzsébeti oltárok*, „Erdélyi Múzeum“, XVII, 1910, S. 15; Ders., *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, Straßburg, 1914, S. 46; Ders., *Siebenbürgische Altäre*, Straßburg, 1916, S. 166; J. RADOS, *Magyar oltárok*, Budapest, 1938, S. 60; V. VĂTĂȘIANU, *Colecțiile de artă de la Institutul de Studii Clasice din Cluj*, „Boabe de grâu“, IV, 1, 1933, S. 10; D. RADOCȘAY, *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapest, 1967, S. 212.

⁴ Vgl. ROTH, *Beiträge*, S. 46; Ders., *Siebenbürgische Altäre*, S. 166; V. VĂTĂȘIANU, a.a.O.; RADOS, a.a.O.

⁵ Vgl. V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în Țările Române*, București, 1959, S. 745–746, 777; H. STĂNESCU, *Wit Stwos*, București, 1962, S. 7, 38. Beide Forscher sprechen vom Sohne Stanislaus (Stanislau, Stanislaw) Stoß (tätig 1474–1527), der nach der Rückkehr von Veit Stoß des Älteren nach Nürnberg, die Krakauer Werkstatt weiterführte. Stănescu erwähnt auch einen anderen Sohn, Matthias Stoß der in Pilsen (Plzeň) tätig war.

⁶ STĂNESCU, a.a.O., S. 7, 34, 35, 38 nennt Veit den jüngeren Sohn, der zwischen 1522–1531 in Brașov (Kronstadt) weilte, Johann den, der 1530 in Sighișoara (Schäßburg) starb und Martin den, der sich ursprünglich in Mediaș (Mediasch) niederließ und 1535 nach Krakau übersiedelte.

⁷ Vgl. ROTH, *A székelyszombori...*, S. 14; Ders., *Beiträge*, S. 44.

⁸ Vgl. MARICA, a.a.O., S. 152–153.

⁹ Die Datierung der Holzschnitte haben wir von W. KURTH, *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, New York (nach 1963), übernommen.

¹⁰ ROTH merkt die Verwendung des Christus vor Pilatus (B. 31) vorstellenden Holzschnittes nicht und verwechselt die Nummer der nach Bartsch erwähnten Blätter (notiert statt B. 33–B. 34 und statt B. 34 – B. 35, vgl. *Siebenbürgische Altäre*, S. 167). Der Irrtum wurde von M. OBER-SCHALL, *Dürer Magyarországi hatásának kritikai áttekintése*, „Archaeologiai Értesítő“, XLIII, 1929, S. 266–269 übernommen.

¹¹ s. die Abbildung bei E. RUHMER, *Albrecht Altdorfer*, München, 1965, Tafel 58 (Regensburg, Städtisches Museum, Gemäldeverzeichnis Nr. 16/III). Der Autor schreibt die Vollendung des Altars nicht Altdorfer allein zu, sondern auch seiner Werkstatt.

¹² P. STRIEDER, *Meister um Albrecht Dürer*, Nürnberg, 1961, S. 167, stellt fest, daß der üblicherweise gebrauchte zweite Vorname „Leonhard“, von den älteren Urkunden nicht bestätigt ist.

¹³ ROTH, *Siebenbürgische Altäre*, S. 167, nennt ausschließlich den Holzschnitt (B. 92) aus dem Marienleben als Vorlage.

¹⁴ Die Verwendung der Dürer-Vorlagen wurde außer ROTH und OBER-SCHALL auch von Jolán BALOGH, *Az erdélyi Renaissance*, I, Klausenburg, 1943, S. 311 erwähnt, aber eine eingehende Prüfung wurde nicht vorgenommen.

¹⁵ STRIEDER, a.a.O., S. 97 vermutet, daß Kulmbach, der 1511 und 1514/16 Aufträge für Krakau durchführte, sich nur kürzere Zeit in der damalig polnischen Hauptstadt aufhielt.

¹⁶ Ebenda, S. 92.

¹⁷ Vgl. VĂTĂȘIANU, a.a.O., S. 777.

¹⁸ Für Nürnberg, seine Handelsbeziehungen und Handelsstraßen vgl. S. GOLDENBERG, *Hallerii, Un capitol din istoria comerțului și a capitalului comercial din Transilvania în sec. XVI*, „Studii“, 5, 1958, S. 108ff.

Fotonachweis: Agneta Nagy, Kunstmuseum zu Cluj (Klausenburg)

TRAITS SPÉCIFIQUES DE LA SCULPTURE EN BOIS À L'ÉPOQUE DE CONSTANTIN BRANCOVAN

Florentina Dumitrescu

«... si une époque a des traits particuliers et généraux plus forts qu'une nationalité, ... une nationalité a des traits particuliers plus forts qu'une caste ».

MARCEL PROUST

comme un élément qui contribue à définir l'objet en cause, chaque détail de cette sculpture y correspondant à une idée et le tout à une construction de l'esprit, à une conception.

En faisant notre point de départ de cette conception déterminante d'une manière particulière d'envisager et de réaliser l'œuvre d'art, nous verrons — cette conception une fois établie — que tous les éléments (rythme, composition, disposition, agencement), qui coopèrent à la réalisation des motifs d'une décoration, s'ordonnent selon un rapport naturel, suivant une logique propre à la conception qui les a engendrés. Afin de rendre notre exposé plus clair, plus compréhensible, l'analyse ci-dessous se donne pour tâche de refaire, à rebours, le chemin parcouru par l'artiste, autrement dit de reconstituer l'œuvre de sculpture en bois en partant du simple vers le complexe, de l'élément de base — le motif décoratif — à l'ensemble.

Les œuvres sculptées en bois qui constituent l'objet de la présente étude, sont celles qui furent réalisées à la fin du

Le simple énoncé de ce titre appelle certains éclaircissements préliminaires, concernant la « sculpture » aussi bien que l'« époque ».

On constate en effet, pour nous référer tout d'abord à la « sculpture », que l'acception de ce terme est en roumain différente et même à l'opposé de celle communément répandue — à savoir de sculpture autonome, indépendante — ; cela étant, le terme détermine, en roumain, le domaine d'art, plutôt qu'il ne désigne l'élément spécifique de la création artistique en cause. Dans le cas qui nous occupe ici (où il ne s'agit pas d'œuvres autonomes), le terme — appliqué aux produits du genre à l'époque du prince Constantin Brancovan — est impropre, car il faudrait en fait dire : des iconostases, des portes, des meubles confectionnés et sculptés en bois. Car, à cette époque, ainsi que d'ailleurs pendant toute l'évolution de l'art médiéval roumain, la sculpture en bois est une sculpture décorative, destinée à orner un objet, qui, loin d'être un objet quelconque, en est un spécialement conçu pour recevoir une sculpture appropriée à sa forme, à sa fonction et à son rôle. Aussi, à la différence des autres genres d'art, une étude consacrée à la sculpture en bois roumaine ne saurait se limiter à une simple analyse du « sujet » de l'œuvre et de sa réalisation dans le sens d'une création autonome, mais doit envisager l'ouvrage de sculpture dans sa dépendance vis-à-vis de l'objet qu'il décore, le considérant dans l'ensemble dont il fait partie intégrante et avec lequel il réalise un seul tout.

Étant une sculpture décorative, doublement rattachée à l'objet — tant par la surface matérielle sur laquelle elle se déploie, que par l'idée dont est né l'objet et son décor —, on ne pourrait reconstituer — et par conséquent arriver à comprendre — le processus conceptuel qu'implique une semblable création artistique qu'en envisageant la sculpture non seulement en tant que partie intégrante de l'ensemble, mais aussi — et surtout —

XVII^e siècle et au début du siècle suivant, à l'époque de Constantin Brancovan. Des traits communs et spécifiques du répertoire ornemental, de la composition et de la réalisation d'ensemble — dus aux procédés techniques utilisés — prêtent à ces œuvres un certain aspect, leur confèrent un « style », l'ainsi nommé « style brancovan ». Si l'on tente, en l'analysant, de définir ce qui confère à ce style son caractère spécifique comparé aux styles d'autres époques, et de le situer dans l'ensemble de l'art médiéval roumain, on constate d'une part qu'en tâchant de préciser les éléments spécifiques — répertoire, composition, ensemble — qui le caractérisent, on aboutit *ipso facto* à cerner les traits majeurs de la sculpture en bois roumaine en général, et, d'autre part, à la découverte d'œuvres possédant le même aspect caractéristique du style brancovan à une époque postérieure à celle de Constantin Brancovan.

A ne considérer que les deux seules caractéristiques énoncées: 1) la sculpture en bois de l'époque du prince Brancovan est une sculpture décorative; 2) de sa coopération avec l'objet qu'elle décore résulte un tout indissoluble — caractéristiques valables du reste pour toutes les époques de l'art médiéval roumain —, encore serait-on en mesure de prouver que la conception de l'artiste est le résultat d'un complexe de raisonnements tenant de tout un passé, de toute une tradition d'art, et qui, du fait même, se manifeste à travers des œuvres que des siècles séparent. Dès lors, l'œuvre d'un certain moment, d'une certaine époque, ne constitue donc pas une première expérience, mais bien au contraire se rattache aux œuvres d'époques antérieures par ses éléments d'ordre général — toute époque possédant, on le sait, des traits spécifiques mais aussi des traits généraux.

C'est pourquoi, comme il est impossible de se cantonner rigoureusement à l'époque nous intéressant et de ne s'occuper que de ses traits spécifiques — ou plutôt à cause même de la nécessité où nous

nous trouvons de faire appel à chaque instant aux multiples liens rattachant l'art de l'époque considérée au passé, à ce passé qui donne sa grandeur et son authenticité à l'œuvre d'art —, se pourrait-il qu'à première vue les résultats de notre analyse semblassent ne pas être en parfaite concordance avec l'objectif proposé, celui de définir les traits spécifiques de la sculpture en bois de l'époque de Constantin Brancovan.

Quant à la notion d'« époque », c'est un fait établi que la durée d'un style ne correspond pas forcément à celle de l'époque l'ayant vu naître et que le style — en évoluant, certes, suivant des modifications issues de la structure même des éléments qui l'ont engendré — peut survivre, longuement parfois, à l'époque respective. En conséquence, nous avons trouvé opportun de limiter notre analyse aux œuvres de sculpture en bois réalisées au cours de la période 1688—1714, autrement dit sous le règne même de Constantin Brancovan, les considérant, parmi tant d'autres exemplaires de date postérieure à ladite époque, comme étant celles qui, au plus propre du terme et de la manière la plus expressive, la plus prégnante, ont droit à l'appellation d'œuvres d'art de style brancovan.



Dans les arts visuels — sculpture, peinture —, la technique n'est pas un facteur apte de produire des phénomènes, tels que profondeur, relief, ombre, lumière, couleur, etc., qui puissent impressionner l'œil indépendamment des images créées, c'est-à-dire de la signification de ces images, donc indépendamment du sujet. En sculpture, par exemple, l'ensemble des phénomènes visuels produits ne saurait demeurer étranger — comme c'est le cas des arts auditifs — ni au matériau utilisé et ni au sentiment du thème réalisé.

Aussi bien, l'analyse d'une œuvre de sculpture comporte en premier lieu l'analyse de la sculpture en tant que procédé

technique impliquant une pensée créatrice, un processus conceptuel, ce procédé engendrant des impressions visuelles perçues en même temps que le thème qu'elles réalisent et seulement par l'intermédiaire de celui-ci. Envisagée comme telle, la technique de la sculpture (loin d'être un simple métier que l'artiste possède à un degré plus ou moins haut) devient l'élément-clé qui nous permet de déchiffrer les caractères du style — répertoire, composition, ensemble —, autant de caractères qui doivent à la technique d'être déterminés dans ce qu'ils ont d'essentiel, et qui par là, nous mènent à comprendre l'œuvre d'art considérée en tant que produit de l'esprit humain — mieux encore, en tant que produit d'une certaine pensée, d'une certaine manière de voir artistique.

La sculpture en bois de l'époque de Constantin Brancovan utilise des procédés variés, parmi lesquels le méplat et le bas-relief occupent la première place, tandis que suivent dans l'ordre, à une distance appréciable par rapport aux deux procédés mentionnés, l'ajour, le chantournement et le haut-relief. Cette première constatation nous permet d'affirmer que *la sculpture en bois de l'époque du prince Brancovan s'exprime tout particulièrement par des procédés où le relief n'est que peu détaché de la surface du matériau, qu'elle est, par conséquent, une sculpture sur fond.*

Un simple coup d'œil sur l'ensemble de l'art médiéval roumain dénote que ce trait est valable non seulement pour l'époque de Constantin Brancovan, mais aussi pour toutes les autres époques du Moyen Âge. On n'y rencontre que rarement des sculptures en haut-relief et les très rares exemples de sculpture en ronde bosse attestent, avec encore plus d'éloquence que les cas de haut-relief, les influences occidentales subies à différentes époques. C'est constater, par conséquent, dès le début, que le premier trait spécifique de la sculpture en bois de l'époque de Constantin Brancovan est un trait d'ordre général, propre à

toute la création artistique roumaine du genre à travers tout le Moyen Âge.

Ce lien organique existant entre la sculpture en bois de l'époque de Constantin Brancovan — entre toute la sculpture en bois médiévale roumaine — et la surface de la matière dont elle est faite, autrement dit de l'objet qu'elle orne, est un phénomène relevé de longue date et sur lequel on a considéré avoir tout dit en le qualifiant de « sculpture décorative ». Mais, cette constatation — d'ailleurs, parfaitement juste — n'a jamais été étayée d'une explication fondée sur une analyse approfondie des procédés techniques, envisagés à l'intérieur de la sphère d'un processus de création qui implique la pensée de l'artiste, une analyse qui aboutisse jusqu'aux sources de « l'impression ». C'est ce que nous nous sommes proposé d'entreprendre sommairement dans ce qui suit.

Arrêtons-nous donc un instant sur le processus de réalisation d'une sculpture, quel que soit le genre auquel elle appartienne, qu'elle soit « décorative » ou non. Au début, il y a le matériau — bois ou pierre — choisi par l'artiste pour y transposer son idée. Il commence par y dessiner le contour du modèle qu'il compte représenter; l'idée est donc tout d'abord « inscrite » — à l'aide de lignes dessinées — sur la surface du matériau dont il entend se servir. Ensuite, il taille tout autour et le modèle commence à surgir, en acquérant du relief, en même temps que du contraste qui se produit entre le relief et la surface dont il se détache naît l'impression de profondeur. C'est là un premier échelon, apte de satisfaire à une certaine idée. Mais, rien n'empêche d'aller plus loin, de faire se détacher encore plus fortement le relief de la surface de l'objet: l'impression de profondeur n'en sera que plus accentuée et le contraste entre l'ombre et la lumière marquera une différence de valeur encore plus grande. Arrivé là, l'artiste concentre ses efforts sur le relief qu'il vient de détacher, il l'arrondit, le modèle, en y pratiquant des différences de plan, afin

de le faire « vivre », de le rendre apte de représenter aussi exactement que possible l'idée dont il est parti. De la sorte, s'étendant sur une gamme de valeurs de plus en plus ample, une multitude de vertus enrichissent à présent la sculpture qui, à mesure qu'elle avance, gagne en possibilité de suggestion, en acquérant une forme toujours plus élaborée. Petit à petit, on arrive à la sculpture en ronde bosse.

A mesure que le sculpteur avance dans son travail, les plans taillés à la surface du matériau deviennent de plus en plus nombreux, mais aussi de moins en moins distincts les uns des autres, pour arriver — grâce à une division extrême — à fondre en une forme unique.

Chaque plan signifie une valeur de plastique et, pour l'œil, autant d'impressions qui réalisent l'image de la forme sculptée. Le spectateur prend donc acte des formes sculptées par le truchement des impressions que ces formes produisent : impression de profondeur, impression de rondeur, de mouvement, de contour, etc. Par l'action de ces facteurs, le contour même d'une forme sculptée — encore que, matériellement, rigoureusement délimitée — sera, pour le spectateur, celui qui résultera des impressions reçues ; ainsi, par exemple, une ombre profonde, aussi bien qu'une lumière puissante empêchent l'œil de prendre acte du contour matériel, le font disparaître, alors que tout un jeu de valeurs, comprises dans l'ombre, est de la plus grande importance pour réaliser l'image, autrement dit pour représenter la forme, en même temps que pour rendre perceptible l'idée qui a guidé l'artiste. D'ailleurs, il ne saurait en être autrement, l'idée étant de nature spirituelle ; elle ne peut donc être perçue que par des éléments de même nature : les impressions ; seule, la transposition de l'idée est matérielle.

La ronde-bosse représente assurément un ouvrage de sculpture total ; mais — du fait même que la réalisation de l'image

est due aux impressions produites par la forme sculptée respective —, un résultat similaire peut être atteint sans avoir à tout prix recourir à la ronde-bosse, mais seulement à l'aide d'un relief très peu marqué. L'explication du fait réside dans la contradiction qui existe entre nos impressions et l'expression coutumière de celles-ci ; par exemple, on crée, communément, une impression de profondeur, en écartant les plans, mais on peut, tout aussi bien, obtenir cette impression, et même d'égale intensité, par la réduction — jusqu'à l'imperceptible — de la distance entre les plans et même par l'annulation de toute distance (comme en peinture). C'est pourquoi une sculpture œuvrée en un bas-relief des plus menus, est apte de produire, à l'instar de la ronde-bosse, les mêmes impressions de volume, d'espace environnant, de chose animée, à condition de nuancer à l'extrême la surface du relief en y pratiquant des plans excessivement fins : c'est le cas de la sculpture grecque. Dans de semblables cas, le fond matériel — pierre ou bois — concourt à la réalisation de l'image, non point par sa matérialité, mais tout au contraire par ce dont il est apte de suggérer : espace, air, lumière, ombre ; en s'intégrant, de cette manière, à l'image, le fond matériel perd la matérialité qui le caractérise, pour accumuler de nouvelles valeurs, d'essence différente, mais capables, dans leur totalité, de représenter, de suggérer, l'idée que l'artiste a voulu exprimer. C'est dire que dans une telle sculpture en bas-relief, le fond « disparaît » de l'impression générale, pour ne plus être qu'un support matériel.

Si, par une semblable exécution tout en nuances, on aboutit à des résultats d'une subtilité remarquables, capables de créer une impression d'air, de lumière, de mouvement, de molesse ou d'aspérité, de créer en un mot des impressions qui donnent de la vie à une œuvre, il est dès lors naturel que l'œuvre en question impressionne l'œil aussi sous le rapport de la couleur. Car, il y a de la couleur dans le rapport

de valeur qui s'établit entre l'ombre profonde et la lumière et son degré d'intensité dépend du degré d'élaboration de la forme sculptée. Il est très facile en effet de mettre de la couleur sur un ouvrage soigneusement exécuté du point de vue de la plastique, car chaque plan taillé représente, nous l'avons déjà dit, une valeur de plastique, mais aussi une valeur de chromatisme, une couleur virtuelle. Plus l'ouvrage de sculpture sera nuancé, évocateur, plus la palette des couleurs sera riche. C'est, du reste, ce qui explique pourquoi la sculpture grecque — pour richement et vivement colorisée qu'elle soit — n'impressionne guère désagréablement l'œil, mais bien au contraire le comble, puisque ce tissu qui, en enveloppant le corps, montre ses coutures, ces joues qui, tendres et chaudes, reçoivent en plus de la couleur, font partie de l'ouvrage de sculpture mené jusqu'à la limite extrême de l'évocation de la vie. Ce n'est que lorsqu'elle ne correspond pas aux valeurs de plastique, que la couleur gêne en sculpture, là où elle n'est qu'un élément surajouté qui, loin de compléter les possibilités de suggestion de la plastique, les détruit en frappant l'œil par ce qu'elle a d'impropre ou de brutal. Mais lorsqu'elle est déterminée par la plastique, la couleur devient le complément de celle-là, non seulement en tant qu'indice d'un signolage maximal, mais aussi en tant que moyen de suggestion lorsque, la plastique s'arrêtant à un certain degré de représentation, l'œuvre de sculpture devra sa teneur complète à la couleur.

Prêtant une âme à un matériau — quel qu'il soit, pierre ou bois —, lui conférant des vertus de même nature que celles que possède l'idée qui s'y est transposée, l'art produit de véritables prodiges. Comme si ces vertus, ces valeurs spirituelles avaient existé depuis toujours dans la nature du matériau utilisé, attendant que l'art vienne les rendre perceptibles à l'œil. Nous disons bien perceptibles visuellement, car n'importe quel matériau renferme des possibi-

lités de rendre perceptibles ces valeurs spirituelles, mais ce sont des possibilités intuitives, d'un tout autre ordre que visuelles. Une surface, par exemple, que l'on contemplerait un instant comme si elle était extraite de l'objet dont elle fait normalement partie, peut nous donner le sentiment de la profondeur, elle peut faire naître en nous la certitude que loin d'être une chose limitée, telle qu'elle est en somme dans sa réalité matérielle, elle représente comme une porte s'ouvrant sur un univers peuplé de valeurs d'un ordre différent. Mais, d'autre part, ces valeurs ne peuvent, tout au plus, produire que des sensations, nullement des impressions, car — étant non définies — ces valeurs ne peuvent être perçues visuellement; pour cette même raison, la surface au sein de laquelle nous les avons pressenties, nous a donné, l'espace d'un moment, le sentiment qu'elle vivait en dehors de l'objet dont elle fait somme toute partie, en d'autres mots nous a donné la sensation qu'elle était non définie dans l'espace. Néanmoins, cette sensation ne se serait point produite si la profondeur avait été une impression visuelle — au lieu d'être un mirage ou un sentiment s'éveillant en notre esprit —, si, par conséquent, les valeurs pressenties, étant définies, avaient impressionné l'œil. Nous venons pourtant de voir que l'impression de profondeur ne saurait exister que simultanément à celle du relief ou même — c'est le cas de la sculpture — qu'en même temps que ce dernier. On arrive dès lors, implicitement, à la conclusion que la sculpture modifie non seulement la surface matérielle du bois ou de la pierre, mais qu'elle modifie également son « apparence », en la chargeant de valeurs qui, bien définies du point de vue de la plastique, possèdent le don de la définir complètement.

Du champlevé et du méplat au bas-relief et à la ronde-bosse, la sculpture utilise — nous l'avons déjà dit — différentes techniques.

Sur celles-ci, les deux premières n'aboutissent qu'à un degré inférieur d'expression des valeurs spirituelles, par des valeurs de plastique, ce qui exclut l'existence des valeurs de chromatisme. Dans ces cas, les valeurs non exprimées continuent de demeurer dans l'univers abstrait des intuitions nées de la surface; ces valeurs demeurent donc non définies et la sculpture est attachée organiquement à la surface, au fond; la surface seule assurant son déploiement et la réalisation de ce qui n'est pas encore défini, la sculpture n'existe que par elle. Ces deux procédés de sculpture présentent une double consistance: l'une matérielle — puisque c'est une sculpture faiblement détachée de la surface — et une autre non matérielle, chargée de valeurs abstraites, n'ayant pas encore été définies par la plastique ou la couleur; de là, un rapport organique entre le fond et le décor.

La sculpture en bas-relief est, elle aussi, de deux manières: l'une, qui la fait s'approcher de la sculpture sur fond par une expression incomplète des valeurs, une autre qui touche à la sculpture en ronde bosse, laquelle est détachée du fond — bien qu'elle aussi y soit travaillée — par un décollement de la surface et l'expression, à l'aide de la plastique, de toutes ces valeurs qui demeuraient, dans les cas antérieurs, au stade d'intuition; définies par la plastique, ces valeurs aboutissent à la réalisation du sujet, à la représentation de l'idée dont est parti l'artiste. La surface, dans un pareil cas, ne joue plus que le rôle du support, elle est dépouillée de toute valeur matérielle, elle perd jusqu'à sa consistance matérielle apparente, cette dernière étant remplacée, compensée, par la consistance de ces valeurs non matérielles que la plastique aura fait se déployer jusqu'à la limite extrême. Le rapport entre le fond et le décor est, dans ce cas, disjoint.

Ce rapport différent qui s'établit entre la sculpture et le fond dont elle se détache — en d'autres termes, l'existence ou la non existence de ce rapport et par conséquent

l'existence d'une plastique consistante ou inconsistante du point de vue de la suggestivité sculpturale — est d'une importance marquante dans l'expression de l'idée. Le choix d'une certaine technique, c'est-à-dire d'un rapport de certaine nature entre le fond et le décor, de même que l'agencement de certaine manière de techniques diverses, au sein d'une même œuvre, sont des facteurs qui éclairent non seulement la sensibilité et par conséquent la conception personnelle de tel ou tel artiste, mais encore la sensibilité et la conception artistique de tout un peuple. Pour le chercheur voulant définir les traits véritablement majeurs qui caractérisent un certain art, ce sont là des facteurs expressifs.

Pour revenir à la sculpture en bois de l'époque de Constantin Brancovan, nous rappellerons — pour l'avoir dit ci-dessus — qu'elle est une sculpture décorative sur fond. Elle s'exprime surtout par le méplat et le bas-relief. Quant au haut-relief, lui aussi pratiqué, il demeure néanmoins attaché au fond par une certaine manière de concevoir la décoration, la signification et le mouvement de la composition.

La sculpture en bois de l'époque du prince Brancovan — comme du reste l'ensemble de la sculpture médiévale roumaine — s'exprime par des procédés techniques qui permettent l'établissement d'un rapport organique entre le fond et le décor. Le décor vit grâce à la surface dont il s'est détaché et cette dernière doit au décor ce qui la définit. Dans l'art de style « brancovan », comme en général dans l'art roumain, le décor sculpté n'a jamais été un simple revêtement de la surface, autrement dit quelque chose de détachable de la surface sans que l'idée que cette surface représentait eût à en pâtir. Quelle que soit la technique utilisée, la sculpture décorative de style brancovan est toujours en dépendance du fond, s'étendant autant que ce dernier le lui permet, correspondant en tout et pour tout à ses limites matérielles et, en dernière analyse, le définissant esthétiquement, supérieurement. Exprimée de manière à

respecter les valeurs matérielles du fond (limites, consistance), la sculpture sur fond, de style brancovan, réussit à rendre la matérialité de la surface sur laquelle elle se déploie. Aussi, ne rencontrera-t-on jamais dans le cadre de la sculpture en bois de l'époque de Constantin Brancovan de ces sculptures qui, de la manière dont elles s'expriment, finissent par annihiler l'existence du fond, par le faire « disparaître » de l'impression générale qu'elles produisent au spectateur. Les sculptures de l'époque de Constantin Brancovan permettent de toujours percevoir tant les valeurs matérielles qui caractérisent le fond sur lequel elles se détachent, que les valeurs abstraites du décor.

Nous voici en mesure d'affirmer, pour conclure, que le procédé technique utilisé en sculpture n'est point — à côté du répertoire, de la composition et de l'ensemble — l'un des composants du style artistique en cause, mais effectivement la propre conception qui l'engendre. C'est en fonction de cette conception, autrement dit de cette technique, que le répertoire, la composition, le rythme, l'œuvre en tant qu'ensemble, auront un certain aspect et c'est en s'orientant d'après cette conception qu'agiront — par rapport à des courants et à des influences de tout ordre, de l'extérieur, — la sélection, l'interprétation et l'assimilation artistiques.

Le répertoire ornemental. La décoration de la sculpture en bois de l'époque Brancovan se présente sous un aspect exubérant, les éléments, les motifs décoratifs employés apparaissant d'une variété infinie. Néanmoins, cet aspect est trompeur, car l'exubérance du répertoire ne découle pas de la variété de ses ornements, mais de la manière de présenter, de disposer et de traiter ces ornements. Les ornements employés sont en grande majorité végétaux et floraux, parsemés de motifs géométriques, zoomorphes et anthropomorphes. Un examen plus attentif nous permet de remarquer que les premiers, c'est-à-dire les motifs végétaux et floraux, sont en fait

les représentations variées d'un petit nombre de motifs où abondent ceux de la famille de l'acanthé, qui constituent l'élément de base de cette ornementation. Tout à côté, on rencontre les motifs de la vigne, de la fleur de pavot, de l'épi de maïs, des fruits du grenadier, du figuier et de l'ananas; mais ce qui est caractéristique pour le genre, c'est qu'ils apparaissent tous dans des combinaisons arbitraires. Le caprice de la fantaisie ne se contente pas de placer sur le même sarment d'acanthé, pavots, grenades, figues ou raisins, mais combine entre elles ces différentes plantes, créant ainsi des motifs conventionnels, dont les formes peuvent varier à l'infini. C'est à cette liberté de combinaison — caractéristique pour la décoration de l'époque de Brancovan — et non seulement à la multiplicité des motifs fondamentaux, qu'est dû en bonne partie l'aspect si varié du répertoire. A cette liberté s'ajoute la façon dont sont présentés les motifs; chacun peut apparaître sous plusieurs aspects: outre la physionomie caractéristique qui nous aide à l'identifier, nous découvrons une multitude d'expressions qui tiennent évidemment du spécifique de l'art au moment respectif, du style, mais aussi de l'art de l'artisan.

Les motifs géométriques se résument également à un petit nombre — le fil en double torsade, le ruban perlé, le motif des écailles, les denticules, les cercles — cependant les formes sous lesquelles ils apparaissent dans les compositions sont variées. Les motifs géométriques sont habituellement indépendants, ne se raccordant pas organiquement aux autres, mais seulement dans l'ensemble de la composition; il y a cependant des cas où ils se mêlent intimement à l'élément végétal (des sarments décrivant des cercles, des rangées perlées formant les nervures des feuilles) ou bien composent des formes qui cessent d'appartenir à la catégorie abstraite géométrique (le vase duquel s'élèvent des rameaux).



Fig. 1. — Décoration sculptée sur les portes de l'église du monastère de Tismana (1698). Musée d'art de l'époque de Brancovan de Mogoșoaia (photo N. Ionescu).

Subordonnés, ainsi que les motifs géométriques, à la première catégorie des motifs végétaux et floraux, les ornements zoomorphes et anthropomorphes sont de deux sortes: réels ou fantastiques. Le nombre des motifs zoomorphes est légèrement supérieur à celui des motifs anthropomorphes, de même que la proportion des

motifs fantastiques surpasse celle des motifs réels. Parmi ces motifs, nous découvrons l'oiseau, le dauphin, le lion, la biche, le serpent, le dragon ailé, le loup et le lion qui se terminent en élément végétal (feuilles imitant la forme d'un riche plumage) et, enfin, le serpent continué lui aussi par un sarment. C'est toujours dans cette

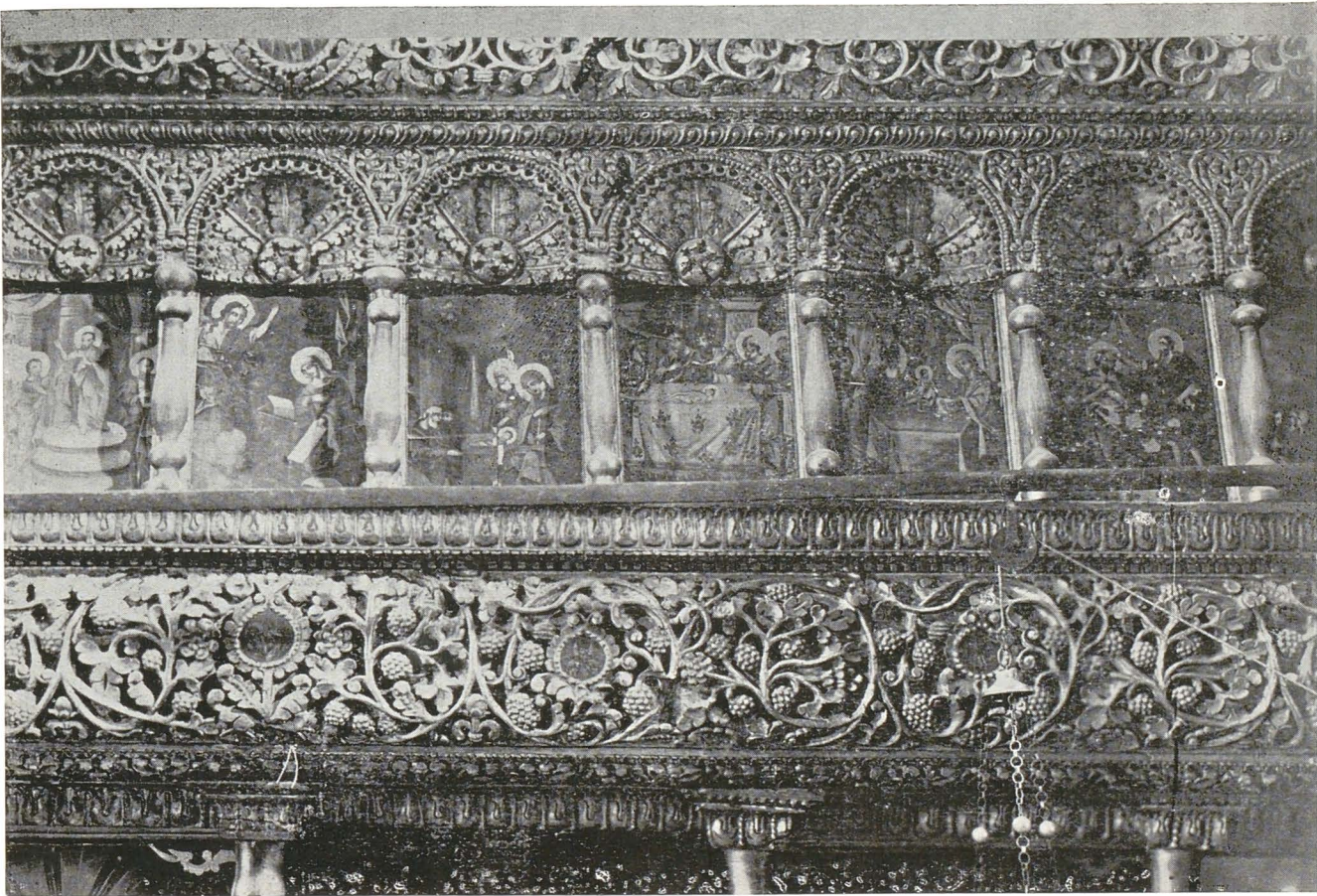


Fig. 2.—Décoration sculptée sur l'icônostasie de l'église du monastère Mamu, dép. de Vilcea (1699). Détail de l'architrave et rangée des icônes «prăznicare» (photo N. Ionescu).

catégorie que doit être encadré le motif des coquillages.

Parmi les motifs anthropomorphes citons la représentation de Jéssé, des anges représentés debout, en buste ou simplement comme des têtes entre deux ou huit ailes, ou ayant le bas du corps prolongé en élément végétal.

Le même principe des combinaisons fantaisistes, que nous avons vu engendrer une infinité de formes dans la catégorie des motifs végétaux, est aussi à la base de certains motifs qui cessent d'appartenir à une seule catégorie d'ornements. Par conséquent, l'aspect exubérant de la décoration de l'époque de Brancovan ne résulte point de la multitude des thèmes ornementaux, mais de l'entremêlement des différentes catégories d'ornements, ainsi que d'un large emploi des variations sur un même thème.

, La composition du répertoire des motifs énumérés plus haut n'est — bien entendu — le résultat ni du hasard ni d'un processus mécanique, mais d'un processus complexe, d'une sélection. Un choix des motifs a été effectué sans interruption, depuis toujours, pouvant être suivi surtout dans les moments de formation d'une nouvelle synthèse artistique roumaine. Mais chacun de ces moments, historiquement déterminés, signifie pour le développement de l'art ou d'un style artistique un pas en avant et, pour la sélection, de nouvelles conditions de réalisation. Le processus de sélection est conditionné par deux facteurs : la tradition et les idées nouvelles, qui apportent un souffle nouveau dans l'art ; joints aux deux facteurs cités, les possibilités et les procédés techniques ont un rôle important dans cette sélection.

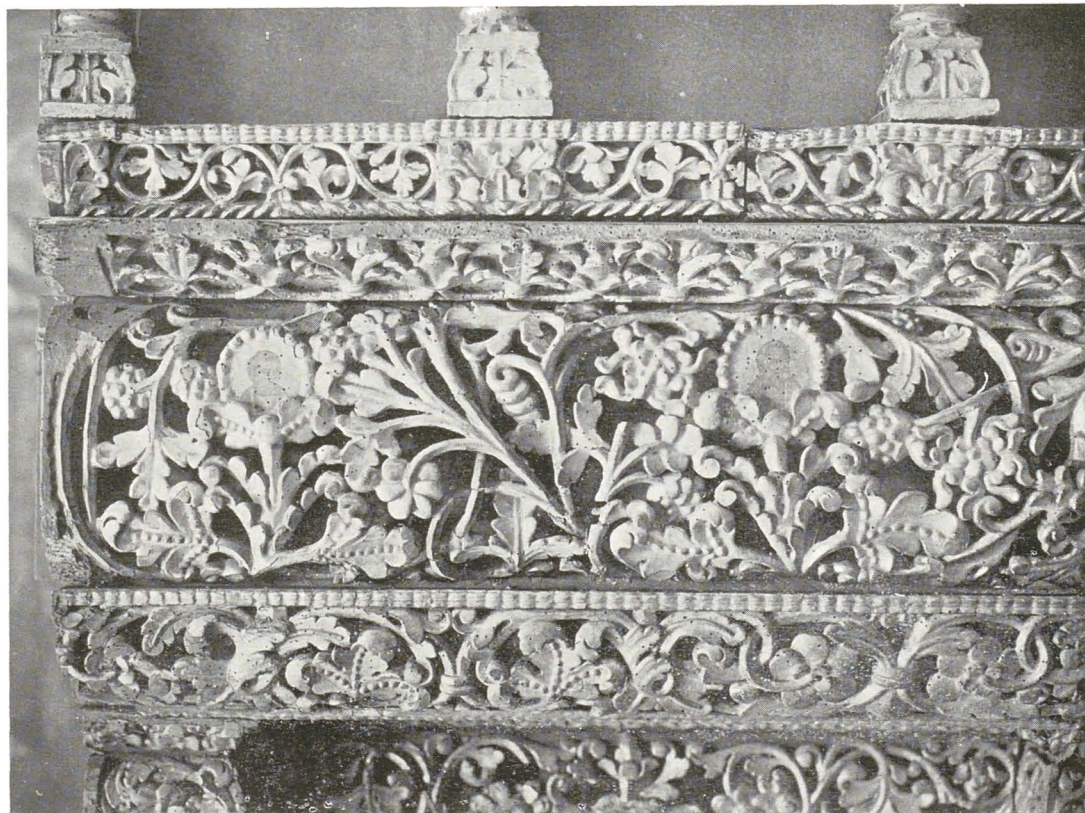


Fig. 3. — Décoration sculptée sur l'iconostase de l'église du monastère d'Arnota (1705 — 1706). Musée d'art de l'époque de Brancovan de Mogoşoaia. Détail de l'architrave (photo Comm. des Mon. Hist.).

A la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, l'art valaque possédait une riche tradition fermement établie, dont la caractéristique était encore en conformité avec les rigides schémas médiévaux, dans lesquels avaient cependant pénétré, petit à petit, des éléments décoratifs de la Renaissance et d'autres, baroques, venant de l'Occident en même temps que certaines nouvelles idées sur la vie sociale. C'est dans ce courant artistique occidental que nous trouverons, pour le genre d'art qui nous intéresse, l'explication de la composition du répertoire ornemental, où les motifs géométriques ou géométrisants perdront la prépondérance en faveur des motifs végétaux et floraux.

La décoration sculptée en bois des iconostases, des portes et du mobilier de l'époque de Brancovan ne correspond cependant pas exactement, du point de vue des motifs ornementaux, avec la décoration baroque occidentale, caractérisée par une abondance exceptionnelle d'éléments figu-

ratifs, aussi bien végétaux que zoomorphes et anthropomorphes. Nous pouvons donc y surprendre l'intervention de la sélection, ayant opéré en conformité avec la tradition. Les ornements employés dans l'art valaque avant le XVII^e siècle étaient comme on l'a déjà dit, pour la plupart végétaux, stylisés et géométriques, et seulement en très petite mesure zoomorphes et anthropomorphes, ces derniers également très stylisés.

La pensée de l'époque étant de plus en plus orientée vers l'étude de la nature, vers la réalité, il était normal que de l'ensemble des éléments traditionnels on cultivât surtout ceux figuratifs végétaux et floraux, les ornements géométriques (qui s'étaient avérés expressifs pour une société habituée à penser d'une manière abstraite) demeurant en minorité, et les derniers, c'est-à-dire les éléments zoomorphes et anthropomorphes continuant à constituer l'élément secondaire.

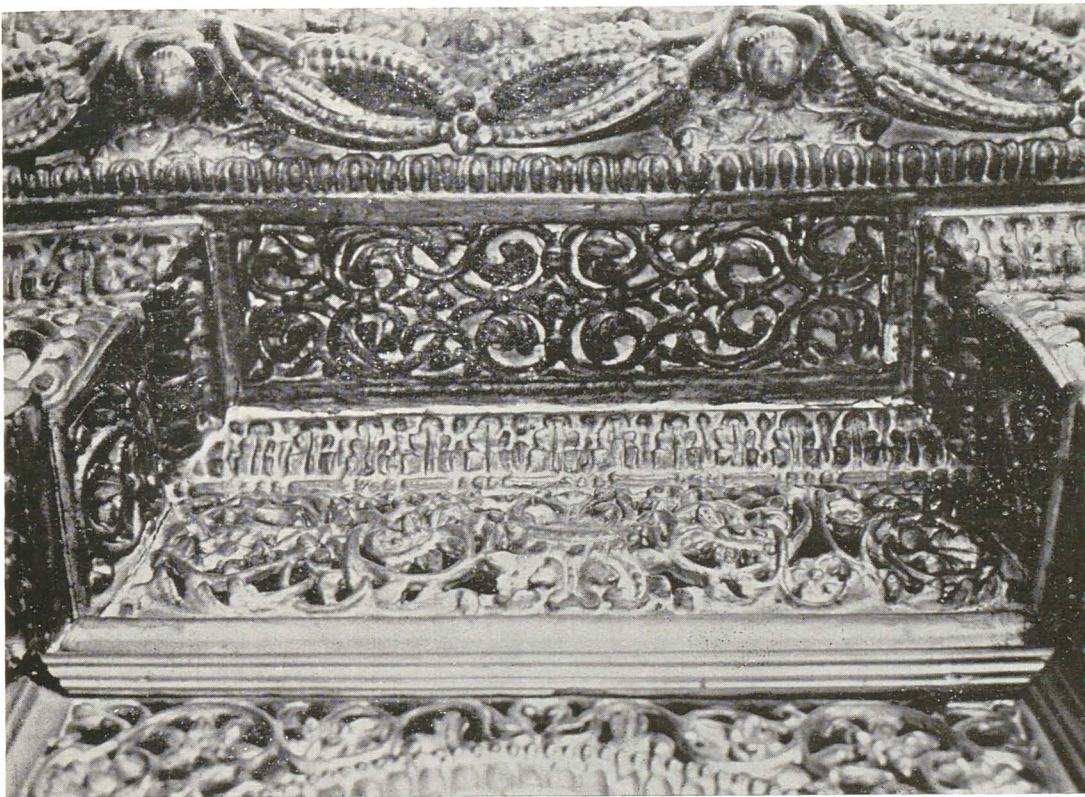


Fig. 4. — Décoration sculptée sur l'iconostase de l'église Sf. Gheorghe-Nou de Bucarest (1705—1706). Détail de la partie inférieure de l'architrave (photo N. Ionescu).

Le souffle nouveau de la Renaissance et de l'art baroque apporta en même temps qu'une conception différente par rapport à celle du passé aussi les éléments artistiques capables de l'exprimer. Il s'agit d'ornements spécifiques pour cette époque et présents partout, là où la nouvelle conception avait pénétré. C'est pourquoi nous rencontrons dans la décoration de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan une série de motifs identiques avec ceux, par exemple, qui étaient employés dans la décoration italienne du XV^e au XVII^e siècle. A quel moment la pénétration des nouveaux éléments de la Renaissance et de l'art baroque eut-elle lieu, en quelle mesure ces éléments furent-ils acceptés et comment furent-ils adaptés afin de s'assimiler au style valaque de l'époque de Brancovan? Voilà autant de problèmes qu'il faut résoudre pour arriver à la compréhension de l'étape respective du style valaque.

Pour la sculpture en bois, la pénétration des éléments étrangers, du baroque occidental, ne saurait être remarquée qu'à partir de la moitié du XVII^e siècle. Cependant elle devient évidente dans les trois dernières décennies du siècle, d'abord dans la décoration de certaines œuvres exécutées et sculptées en bois du temps de Șerban Cantacuzène (les iconostases de Cotroceni et de Costeștii-de-Vale) et ensuite dans celle d'œuvres appartenant à l'époque de Brancovan (par exemple les portes de Tismana, les iconostases de Filipeștii-de-Pădure et de Măgureni, l'iconostase et le mobilier de l'église princière de Țirgovîște, l'iconostase de l'église principale du monastère de Hurez, celle de la chapelle du palais de Mogoșoaia ou de l'église de Corbii Mari). Dans toutes ces œuvres on peut distinguer un grand nombre d'éléments décoratifs, de systèmes de composition et même de thèmes iconographiques spécifiques (par leur sujet, leur composition et leur manière) à l'art occidental.

Dans la sculpture de ces œuvres on rencontre le motif de l'acanthé sous tous ses aspects, aussi bien dans les formes les plus pures que dans des combinaisons conventionnelles avec des éléments décoratifs spécifiquement orientaux (la grenade, la figue et l'ananas) des scènes avec des animaux représentés dans la manière réaliste; des motifs zoomorphes (particulièrement le dauphin et le serpent) traités sous une forme végétale; le motif de l'ange, soit représenté en entier, en buste ou seulement la tête entre les ailes, soit sous une forme partiellement végétale). Tous ces éléments apparaissent fréquemment, depuis la Renaissance, dans l'art italien, surtout dans les manuscrits et les livres imprimés.

Ces éléments ornementaux, s'ajoutant à ceux qui avaient été sélectionnés du répertoire traditionnel, contribueront, de même que les systèmes de composition selon lesquels ils sont arrangés et qu'une certaine conception de l'ensemble — tous ces facteurs étant déterminés par une conception propre sur la technique de la sculpture — à marquer une différence entre les œuvres plus haut mentionnées et quelques autres antérieures et, surtout, pour ce qui nous préoccupe, entre ces mêmes œuvres et celles appartenant au genre respectif de l'époque de Brancovan.

En ce qui concerne les motifs ornementaux, la différence, par rapport aux autres œuvres de l'époque de Brancovan, ne saurait évidemment être cherchée dans la partie du répertoire qui continue la tradition, mais précisément dans cette deuxième partie formée d'éléments étrangers, empruntés au baroque occidental. On constate ainsi qu'il n'y aura plus identité de nombre, ni de forme, donc que les nouveaux motifs ornementaux énumérés plus haut disparaissent ou se transforment. Quoique n'ayant — sous la forme et dans la proportion indiquées — qu'une fort brève existence, leur connaissance et celle de leur évolution est aussi bien révélatrice qu'intéressante. En poursuivant, ne fut-ce

que sommairement, ce second processus — d'évolution — on a la possibilité d'établir d'une manière plus précise les éléments originaux, les traits spécifiques du répertoire de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan par rapport aux éléments valaques traditionnels.

Pour les éléments végétaux qui forment le fond de la décoration de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan, la limite entre ce qui appartient à la tradition de la Valachie et ce qui est nouveau est plus délicate à préciser que pour les autres motifs. La difficulté découle de ce que nous avons évidemment à faire avec les mêmes éléments végétaux et floraux qui avaient été utilisés dans la décoration occidentale — surtout italienne — dès le XV^e siècle et qui, comme on l'a vu, par différentes voies, avaient pénétré aussi dans notre art.

La différence entre la décoration occidentale et celle de l'époque de Brancovan, en ce qui concerne le répertoire, consiste, ainsi qu'il en a été précisé dès le début, dans une moindre diversité des éléments ornementaux utilisés chez nous. La sélection, effectuée selon les facteurs énoncés et en conformité avec la tradition décorative roumaine, continuera son œuvre, l'accent étant mis cette fois-ci sur la tradition et non plus sur les innovations, comme pour le groupe d'œuvres mentionnées, réalisées dans les trois dernières décennies du XVII^e siècle. Presque tous les éléments qui ne correspondent ni à la tradition, ni à la réalité locale (le motif de la grenade, de la figue et de l'ananas) seront éliminés, à l'exception des motifs ornementaux inspirés de l'acanthé, qui dans leur grande majorité seront par contre acceptés. Ceux-ci constituant dans l'art occidental l'un des motifs les plus fréquents de la décoration, il était naturel qu'ils finissent par s'imposer. Mais il n'en est pas moins vrai que le motif de l'acanthé avait pénétré dans notre art médiéval dès ses premiers débuts et qu'ainsi, grâce à un long et constant emploi, il s'était complètement intégré dans le répertoire roumain bien

avant l'époque dont nous nous occupons. Par conséquent, le nombre des motifs inspirés de l'acanthé sera considérable dans le répertoire de l'époque de Brancovan; cependant les formes sous lesquelles ils se présenteront cesseront d'être géométrisantes ou stylisées, comme par le passé, ou animées par ce mouvement qui faisait onduler les lignes souvent jusqu'à la contorsion, comme dans l'art occidental et, par endroits, dans la décoration des œuvres mentionnées de la fin du XVII^e siècle. On y constate, dans leur aspect d'un réalisme modéré, une intervention sélective de l'artiste roumain, en conformité avec la tradition. Les variantes conventionnelles seront à leur tour plus restreintes, refrénées dans leur perpétuel mouvement par la même modération caractéristique à l'art traditionnel. Il est vrai qu'en comparaison avec d'autres genres artistiques ce trait est plus accentué dans la sculpture en bois, non seulement à cause du matériau — qui par sa structure même imposait certaines limites — mais surtout à cause d'une longue tradition du métier, qui suivait, même lors des contacts avec les influences du dehors, une conception décorative roumaine bien définie. Le motif sélectionné sera par conséquent adapté à cette conception.

De même, les motifs ornementaux inspirés d'une végétation inconnue chez nous — et qui étaient présents, comme on l'a remarqué, dans la décoration des œuvres mentionnées — seront éliminés sous les formes qui déterminent leur identité, étant peu à peu remplacés par d'autres motifs inspirés des plantes de chez

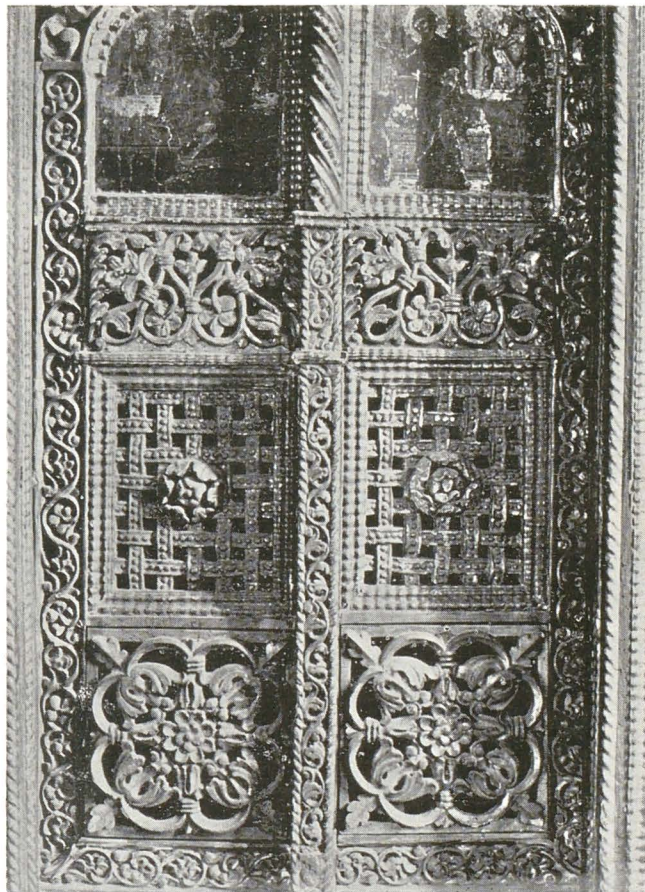


Fig. 5. — Décoration sculptée sur les portes royales de l'iconostase de l'église du monastère d'Arnota (1705—1706). Musée d'art de l'époque de Brancovan de Mogoșoaia. Détail (photo N. Ionescu).



Fig. 6. — Décoration sculptée sur les portes royales de l'iconostase de la chapelle du monastère de Hurez (1696—1697). Détail (photo Comm. des Mon. Hist.).

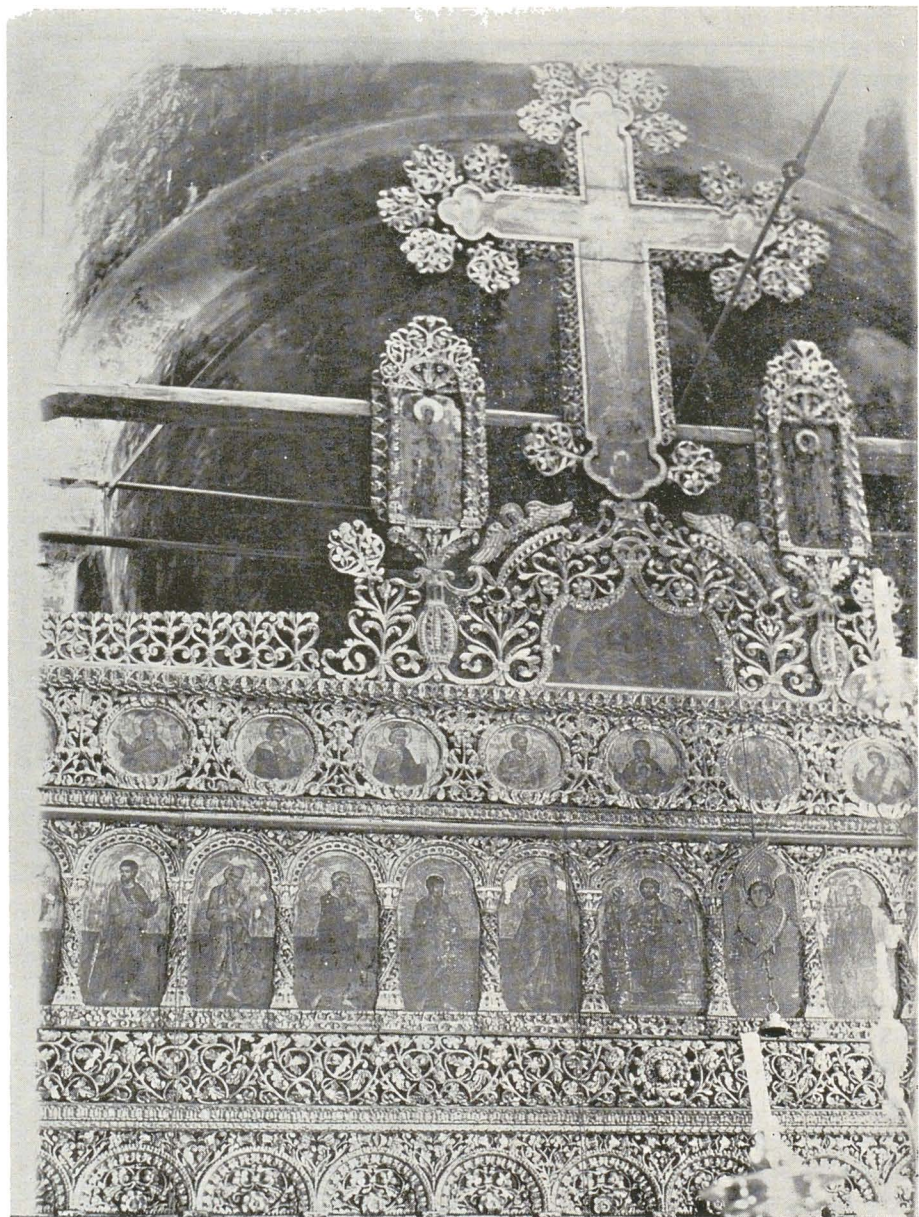


Fig. 7. — Décoration sculptée sur l'iconostase de l'église du monastère de Surpatele (1706 — 1707). Détail (photo N. Ionescu).

nous, ayant des fleurs et des fruits similaires : la place de la grenade, par exemple, sera prise de plus en plus souvent par le raisin, tandis que le pavot remplacera la fleur d'acanthé. Toujours par analogie, le motif ayant la forme d'un fruit allongé deviendra un véritable épi de maïs. Tout ceci illustre la dernière phase du processus de sélection — celle de l'assimilation des influences — caractéristique pour le moment d'essor artistique de l'époque de Constantin Brancovan.

Par conséquent, dans le répertoire végétal et floral de la sculpture d'époque de Brancovan, le nouveau ne consiste plus tellement dans l'importation des éléments décoratifs, mais dans une conception nouvelle, dans le souffle qui les anime. Ce souffle se manifeste par une expression différente par rapport au passé, mais non coupée de celui-ci. En ce sens, nous devons faire une remarque : si pour l'époque de la fin du XVII^e siècle — représentée également par les œuvres de l'époque de

Fig. 8. — Décoration sculptée sur l'iconostase de l'église de Măgureni (1693—1694). Détail (photo Comm. des Mon. Hist.).

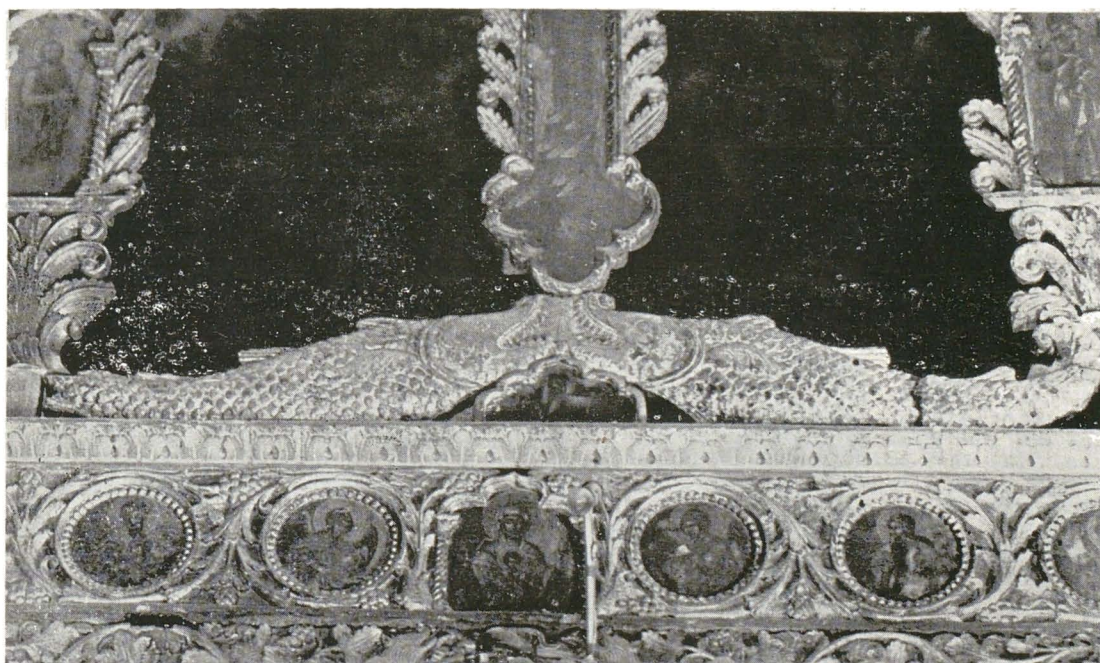


Fig. 9. — Décoration sculptée sur l'iconostase de la chapelle du palais de Mogoșoaia (1705). Détail de l'architrave (photo N. Ionescu).

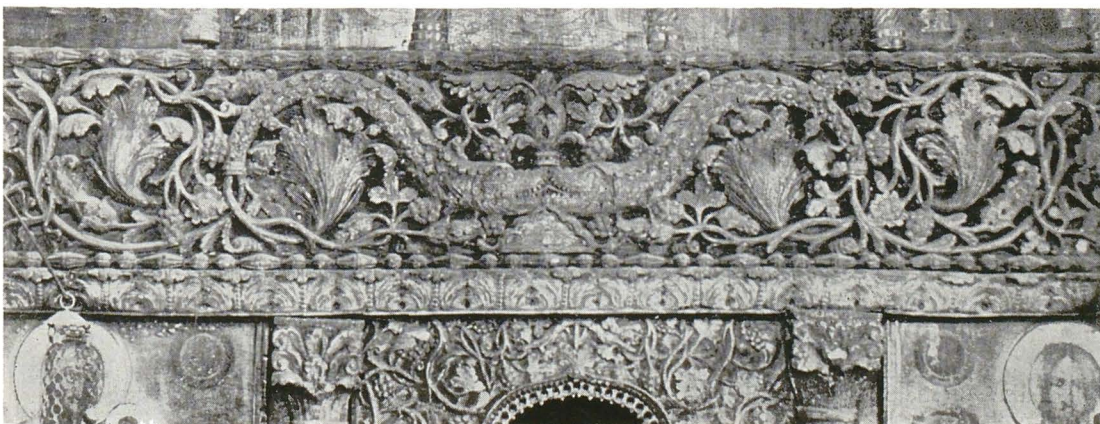


Fig. 10. — Décoration sculptée sur l'iconostase de la chapelle du palais de Mogoșoaia (1705). Détail (photo N. Ionescu).

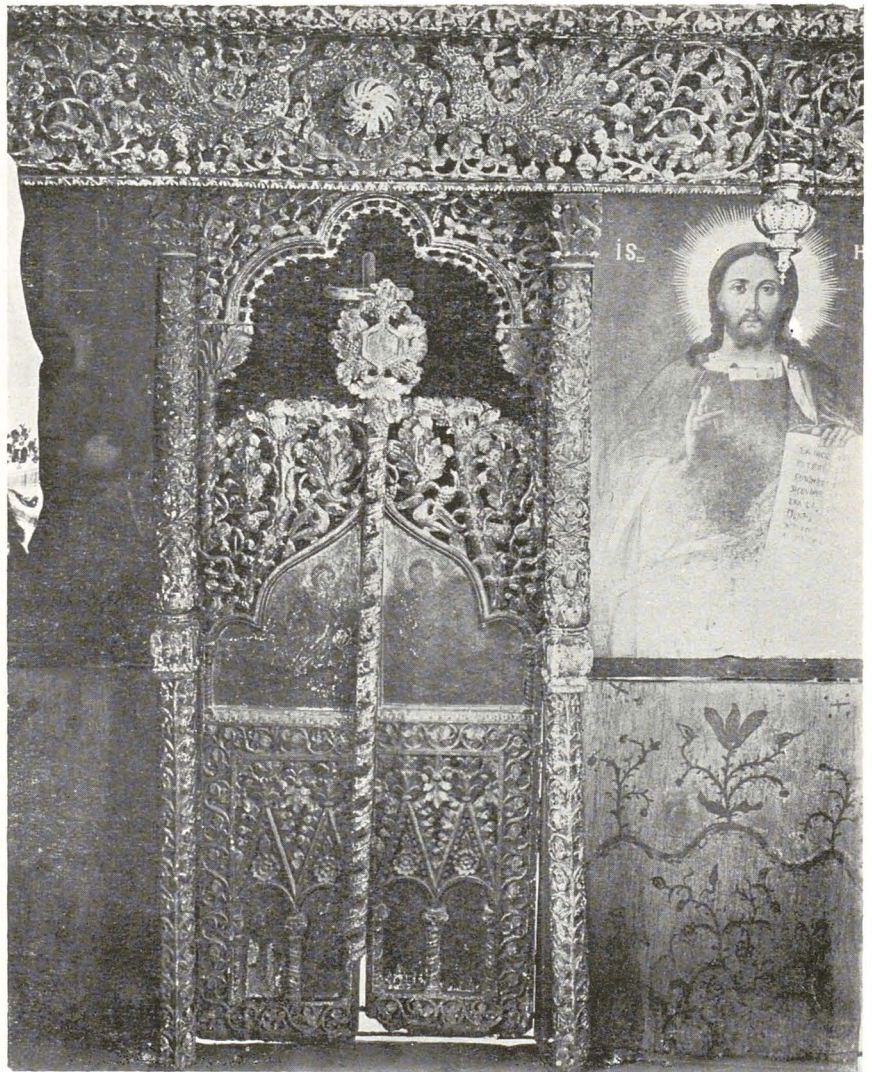


Fig. 11. — Décorati-
on sculptée sur l'ico-
nostase de l'église
de Filipeștii-de-Pă-
dure (1688). Dé-
tail (photo N. Io-
nescu).



Fig. 12. — Décorati-
on sculptée sur l'ico-
nostase de l'église
du monastère de
Surpatele (1706—
1707). Détail de
l'architrave (photo
N. Ionescu).

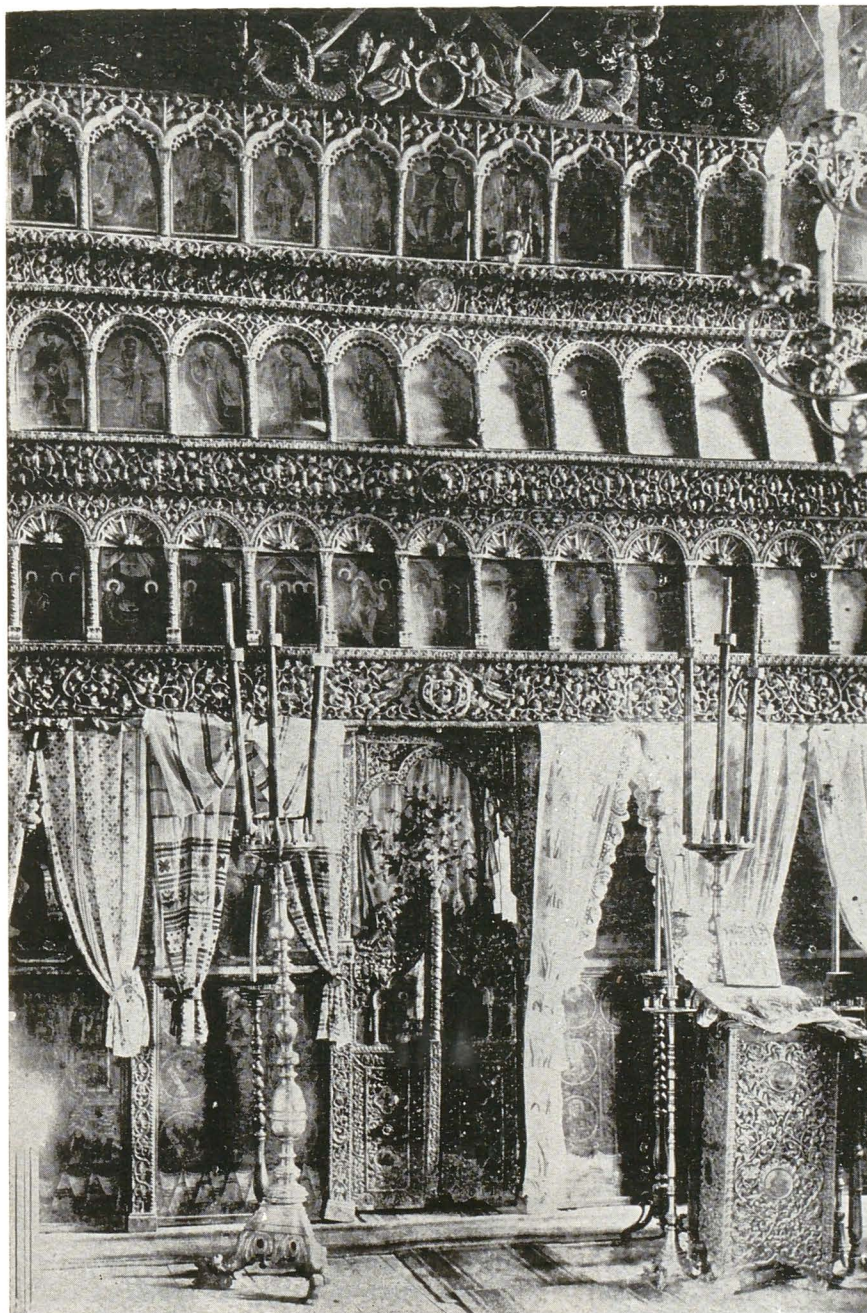


Fig. 13. — Décoration sculptée sur l'iconostase de l'église princière de Tîrgoviște (1697) (photo Comm. des Mon. Hist.).

Brancovan mentionnées — nous entendons par le terme « Renaissance » certaines formes et expressions artistiques propres à l'art occidental, surtout italien, pénétrées dans l'art valaque, pour l'étape qui s'y superpose partiellement et qui ensuite continuera ce moment stylistique — donc pour l'époque de Brancovan considérée dans son ensemble — le terme acquiert un sens

nouveau en fonction de l'évolution même du style valaque.

Pour les motifs géométriques présents dans cette décoration, le problème est plus simple ; vu leur appartenance intégrale à une tradition de longue date, il ne saurait être question d'évolution dans le sens de transformation, mais de persistance. Les innovations ne manquent guère et sont

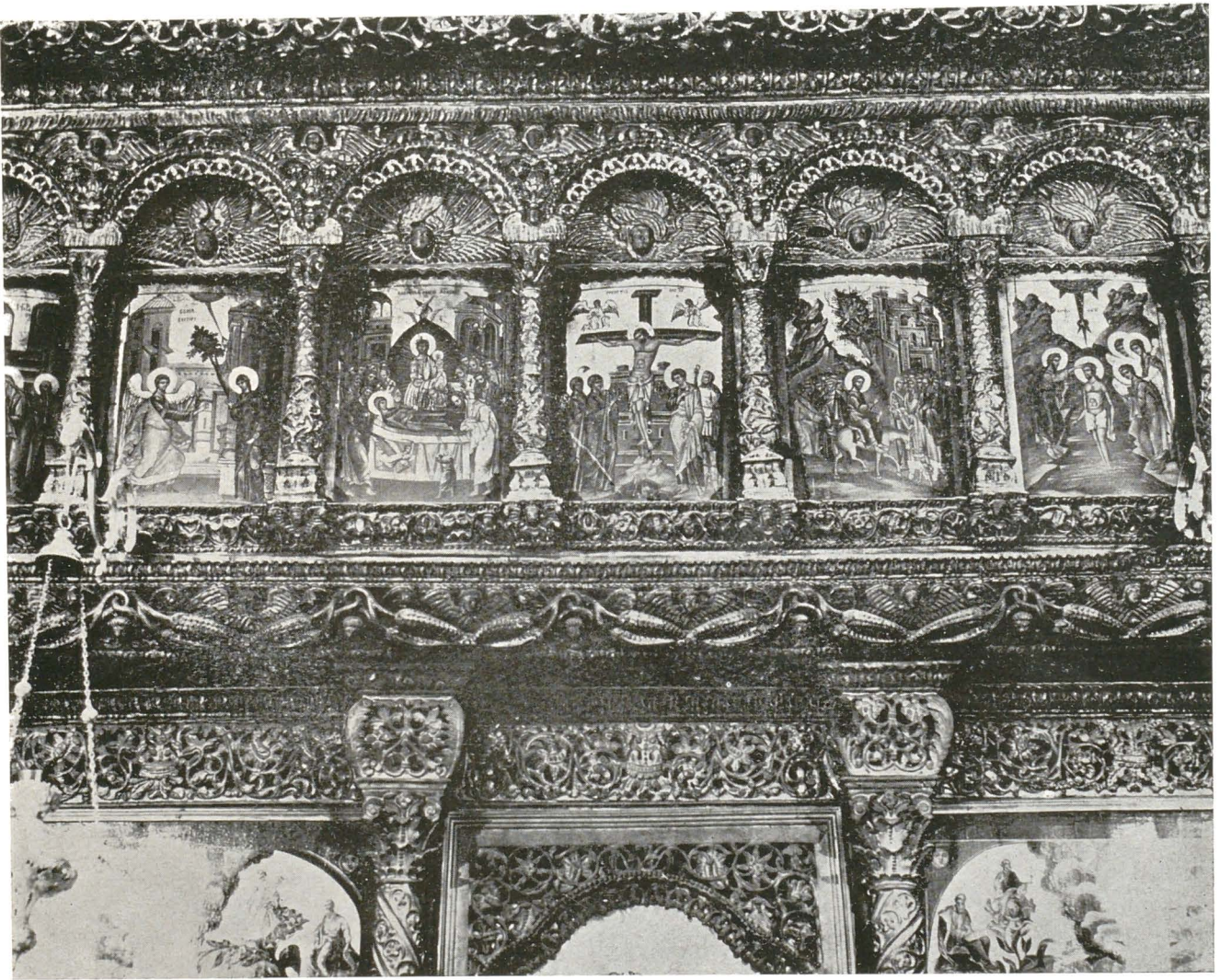


Fig. 14. — Décoration sculptée sur l'iconostase de l'église Sf. Gheorghe-Nou de Bucarest (1705—1706). Détail (photo N. Ionescu).

d'autant plus intéressantes qu'elles sont inattendues pour une catégorie de motifs qui sembleraient s'opposer, par leur nature, au nouvel idéal artistique. Nous avons vu comment elles brisent les limites de la géométrie pure, pour s'évader vers d'autres expressions, soit en géométrisant certaines formes (sarmant) soit, même, en les composant (vases de fleurs ou coquillages).

Particulièrement expressifs pour la connaissance de ce qui est ancien et de ce qui est nouveau dans le répertoire de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan sont les motifs zoomorphes et anthropomorphes. Là encore ce qui nous intéresse est de savoir quels seront les éléments retenus et intégrés dans le réper-

toire respectif, comment ils seront utilisés et, en dernier lieu, dans quelle mesure ils pourront être considérés comme une véritable innovation, sans racines dans le passé. Une constatation immédiate éclaircira la première partie du problème : on a éliminé les éléments zoomorphes et anthropomorphes qui représentaient la réalité vivante, tout en retenant les éléments conventionnels (au point de vue de la forme aussi bien que de l'expression). Parmi les motifs zoomorphes on ne retrouvera plus des lions dévorant des biches (comme ceux figurant sur l'architrave de l'iconostase de la chapelle du palais de Mogoșoaia) ou bien des lions pareils à ceux qui sont sculptés sur la même iconostase.

Le répertoire anthropomorphe, sans doute le plus représentatif pour le courant qu'il évoque, sera à son tour sensiblement diminué: on ne retrouvera nulle part dans la décoration des iconostases de l'époque de Brancovan, des anges comme ceux qui sont au pied du crucifix ornant l'iconostase de Costești-de-Vale, des scènes pareilles à celles qui décorent les portes de la même iconostase ou des bustes d'anges protégeant les médaillons des prophètes. De même, l'ange partiellement représenté sous un aspect végétal, tel qu'on l'a rencontré sur les portes de l'iconostase de l'église de Costești-de-Vale et de l'église princière de Țirgovîște, n'apparaîtra plus sous la même forme.

De ce groupe on retiendra en général les motifs dont le lien avec la tradition pourra être, dans la plupart des cas, établi. Ainsi, l'oiseau et le serpent, présents dans le répertoire ornemental byzantin, font très tôt leur entrée dans l'art valaque, même si, en l'absence d'un matériel à l'appui, ils ne sauraient être poursuivis dans la sculpture en bois avant la moitié du XVII^e siècle (les iconostases de Crasna et de Bistrița). Dans les mêmes œuvres on trouve le dragon, ainsi que d'autres représentations d'animaux fantastiques (le griffon par exemple). Le dauphin demeure l'unique motif zoomorphe venu de l'art italien en cette période tardive avec le souffle occidental.

Le motif anthropomorphe de l'ange, présenté en entier ou sous forme de buste continué en élément végétal est dû en général à cette même orientation nouvelle, et en particulier à la circulation de livres vénitiens, dans la décoration desquels il abonde.

On voit par conséquent que, en ce qui concerne le répertoire zoomorphe et anthropomorphe également, nous avons principalement affaire à la même construction, la tendance innovatrice s'exprimant en ces cas par l'accentuation des éléments traditionnels. Nous pouvons affirmer à présent, qu'entre la décoration traditionnelle et l'autre, innovatrice, — du moins

pour la sculpture en bois d'époque de Brancovan — il ne saurait y avoir égalité, la tradition ayant le pas sur l'innovation aussi bien par le nombre des motifs que par l'adaptation des rares éléments étrangers.

Ainsi s'explique — croyons-nous — le nombre réduit des thèmes décoratifs dans la sculpture d'époque de Brancovan — aussi bien que l'aspect exubérant dont nous avons parlé au début. Comme il s'agit d'un répertoire par excellence traditionnel, maîtrisé par l'artiste libéré des hésitations inhérentes à tout début, nous considérons comme naturels non seulement l'assurance à rendre les nouveaux aspects des motifs employés, mais aussi le penchant de l'artiste précisément pour ces multiples aspects. *L'originalité de la décoration ne consiste*

Fig. 15. — Décoration sculptée sur les portes royales de l'iconostase de l'église principale du monastère de Hurez (1694). Détail (photo Comm. des Mon. Hist.).





Fig. 16. — Décoration sculptée sur les portes royales de l'iconostase de la chapelle du monastère de Hurez (1696—1697). Détail (photo Comm. des Mon. Hist.).

plus, cette fois-ci, dans la diversité des innovations cherchées ailleurs — comme du temps de Șerban Cantacuzène, par exemple —, mais dans la représentation des variantes. D'où s'ensuit aussi l'unité qui caractérise en général, malgré leur aspect de spontanéité et d'improvisation, les motifs ornementaux de la décoration d'époque de Brancovan, reflet d'une unité de conception et d'une large diffusion des mêmes idées dans des cercles de plus en plus nombreux.

Une tradition bien établie a régi non seulement la composition et l'adaptation du répertoire, mais aussi son expression et son interprétation. Nous avons vu qu'en ce qui concerne les motifs végétaux, les artistes roumains, à l'encontre de ceux de l'Occident, ont représenté les motifs

inspirés de la nature d'une manière plus conforme à la réalité qu'ils ne l'avaient fait par le passé, ce réalisme restant toutefois subordonné au sens décoratif traditionnel. Il est à remarquer que ce goût prononcé et très raffiné du décoratif est un don que le peuple roumain n'a pas cessé d'exercer, en le perfectionnant, par une longue et continue tradition dans la création artistique; c'est pourquoi, même en pleine époque baroque, l'expression des motifs ornementaux s'inscrit sur la ligne traditionnelle spécifique de la stylisation.

A cela se relie d'une façon directe et immédiate le fait — essentiel pour définir la modalité d'exprimer le motif ornemental — que ce dernier, fut-il géométrique ou végétal, se présente comme une entité nettement et clairement définie. Même dans les cas où, à cause d'impératifs imposés par la forme même du motif ou par la modalité de le représenter (stylisation), l'ornement apparaît comme un groupement de plusieurs éléments, il conserve son caractère de tout organique. Ce caractère organique, de tout lié, résulte de ce qu'il demeure, dans les limites de la forme la plus concise, à l'expression essentielle d'une représentation. La conception de l'art roumain en général, ainsi que la conception du style artistique de l'époque Brancovan, est étrangère à ces sursollicitations de l'œil par des lignes et des formes complexes — comme il arrive dans les arts tendant vers une abstractivité ou un réalisme accentué — procédés qui mènent à la sensation de chaos par la « désintégration » visuelle du motif. Si dans le premier cas de décoration on peut parler d'un mouvement unique, convergent, qui relie les différentes parties du motif dans un élément unique, dans le second, par contre, le mouvement n'a plus un sens unique et devient par cela divergent.

Nous pouvons donc affirmer que la présentation « cohérente » — comme expression d'une manière de penser à la fois synthétique et cursive — de l'élément servant de base à la décoration (le motif or-

nemental) est une caractéristique de l'art de l'époque de Brancovan, mais aussi de l'art roumain en général.

Lorsque nous avons affirmé que, par son caractère organique, le motif ornemental exprime la forme la plus concise, l'expression essentielle d'une représentation, nous avons implicitement pensé à la modalité la plus adéquate et synthétique de traduire en plastique cet essentiel, c'est-à-dire à la stylisation. Quoique nous n'ayons plus affaire dans cette époque à une stylisation poussée à l'extrême, géométrisant le motif, elle n'en continue pas moins à être non seulement présente, mais aussi — ce qui est plus important, vu la nouvelle orientation artistique, — à imposer une certaine tenue dans l'expression, à assurer en même temps une unité et une continuité, en maintenant justement les motifs dans les limites d'un réalisme modéré. Cette caractéristique de la modalité d'expression, en ce qui concerne le répertoire d'époque de Brancovan, caractéristique générale des ornements de la décoration médiévale roumaine, s'explique, outre la prépondérance de la tradition, par la caractéristique des procédés techniques utilisés. Le lien organique entre fond et décor, donc entre celui-ci et le motif ornemental, exige une modalité de représentation adéquate, dépouillée de détails mais expressive, par conséquent synthétique, modalité exprimée d'une manière parfaite par la stylisation, quel que fût son degré.

Mais ce même lien organique entre le motif et la surface dont il se détache détermine aussi les expressions modérément réalistes des éléments figuratifs, car un réalisme dans toute sa plénitude impose l'idée de l'objet indépendant, ayant une vie propre, et conséquemment réalisé en sculpture par des procédés techniques pouvant prêter au sujet l'illusion de la réalité, procédés non conformes à la conception roumaine sur la sculpture.

On voit donc que les traits spécifiques du répertoire ornemental s'expliquent en

dernière analyse par la modalité de penser et de réaliser l'œuvre d'art, par les procédés techniques au moyen desquels cette pensée et cette sensibilité artistique sont transposées dans un matériau. Considérées sous cet angle — le seul valable — la sélection et l'assimilation dont nous avons parlé trouvent leur véritable explication et justification.

La composition. En partant du fait tout de suite saisissable de l'existence d'une sculpture sur fond et en passant par la constatation — pouvant définir aussi bien la sculpture en bois de l'époque de Brancovan que la sculpture médiévale roumaine dans son ensemble — qu'il existe entre le fond et le décor un rapport enchaîné, organique, nous comprendrons pourquoi la première caractéristique de la composition, caractéristique qui en découle naturellement, est celle de l'espace limité. Nous avons affirmé qu'une surface nous donne l'impression d'être définie lorsque les valeurs abstraites qui y sont liées par intuition deviennent des valeurs plastiques, par conséquent perceptibles. Cependant, cette façon de définir par des valeurs plastiques peut nous laisser une impression concordant avec la caractéristique matérielle de la surface — sa limitation — ou une impression de sens contraire — son illimitation.

Une surface matérielle implique toujours des limites, des marges concrètes, visuellement perceptibles. Ces limites, ces marges, peuvent être respectées par l'expression plastique, par la sculpture, et en ce cas la sculpture aussi aura des limites, comme celles de la surface, ou peuvent ne pas être respectées, et alors la sculpture, quoique matériellement limitée par la surface, est illimitée par l'expression. Dans le cas des sculptures où l'on constate l'existence d'un rapport organique entre fond et décor, nous avons affaire aux deux formes d'expression, limitée (fermée) et illimitée (ouverte).

La sculpture en bois de l'époque de Brancovan, ainsi que toute la sculpture



Fig. 17. — Décoration sculptée sur le trône épiscopal de l'église principale du monastère de Hurez (fin du XVII^e siècle). Détail (photo Comm. des Mon. Hist.).

roumaine, outre qu'elle est une sculpture sur fond, est aussi une sculpture limitée (fermée). Les limites de la sculpture se transmettent à la décoration sculptée, les valeurs matérielles fusionnent par conséquent avec les valeurs plastiques, les caractéristiques des unes se retrouvant dans les autres. Ceci est une première vérification du rapport organique entre fond et décor. De même que la surface est une forme aux dimensions précises, limitée, fermée, la sculpture aussi exprime l'idée de l'espace limité, fermé.

Pour exprimer cet espace fermé, les éléments qui composent la décoration sont nécessairement disposés de manière à donner à la composition des marges, un commencement et une fin. En effet, la sculpture en bois de l'époque de Brancovan, et pas seulement elle, exprime, par la manière

dont elle décore une surface et par sa composition, l'idée d'un espace délimité avec précision, c'est-à-dire fermé. Ce trait caractéristique de la sculpture roumaine en général peut être imaginé d'une façon plus suggestive comme un mouvement parti de l'intérieur de la matière, transmis à la décoration et revenu à son point de départ, une force qui unifie des valeurs d'essences différentes — matérielles et immatérielles — et les unit dans un tout unique.

En ce qui concerne la disposition des motifs, nous constatons qu'elle suit un tracé directeur « fixe » et précis, concrétisé dans notre cas — où domine l'élément végétal — par la tige et ses branches. Ce tracé conducteur impose une certaine sobriété dans la répartition, dans l'enchaînement et le déroulement des motifs, il

exige de l'équilibre et de la clarté, sans atteindre toutefois, par une combinaison trop recherchée des directions tracées, à des solutions dans le genre de celles qui sont courantes dans la décoration orientale. Par conséquent, l'ordre découle, en premier lieu, de la façon dont sont répartis (dans le cadre de la composition) les motifs ornementaux et, en second lieu, de la façon dont ils s'enchaînent et se suivent. Nous remarquons que chaque élément occupe dans la composition une place qui n'est pas le fruit de la fantaisie, mais qui a été fixée selon un schéma général préétabli du déroulement de la composition. De cette manière, tous les motifs sont subordonnés au schéma, unis par lui, par l'idée unique qui a conduit l'artiste à réaliser un tout unique du point de vue de la composition. Le lien entre les ornements, loin de demeurer un facteur extérieur à la représentation visuelle, une abstraction, est par contre concrétisé : les directions tracées par le schéma sont, comme nous venons de le montrer, les directions mêmes du sarment, du motif végétal. Il s'ensuit que, *dans la décoration de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan, comme d'ailleurs dans toute la décoration médiévale roumaine, le schéma d'une composition n'a pas la rigidité d'une chose imposée de l'extérieur, ressortant au contraire de sa propre structure organique, qui imprime un certain mouvement et une vie à l'ensemble de la composition. C'est justement à cause de cette présence nettement visible que le trait immédiatement saisissable est l'ordre et que tout ce qui aurait pu très facilement devenir — surtout sous l'empire de la nouvelle orientation — accidentel, capricieux et spontané, devient raisonné, équilibré et naturel.*

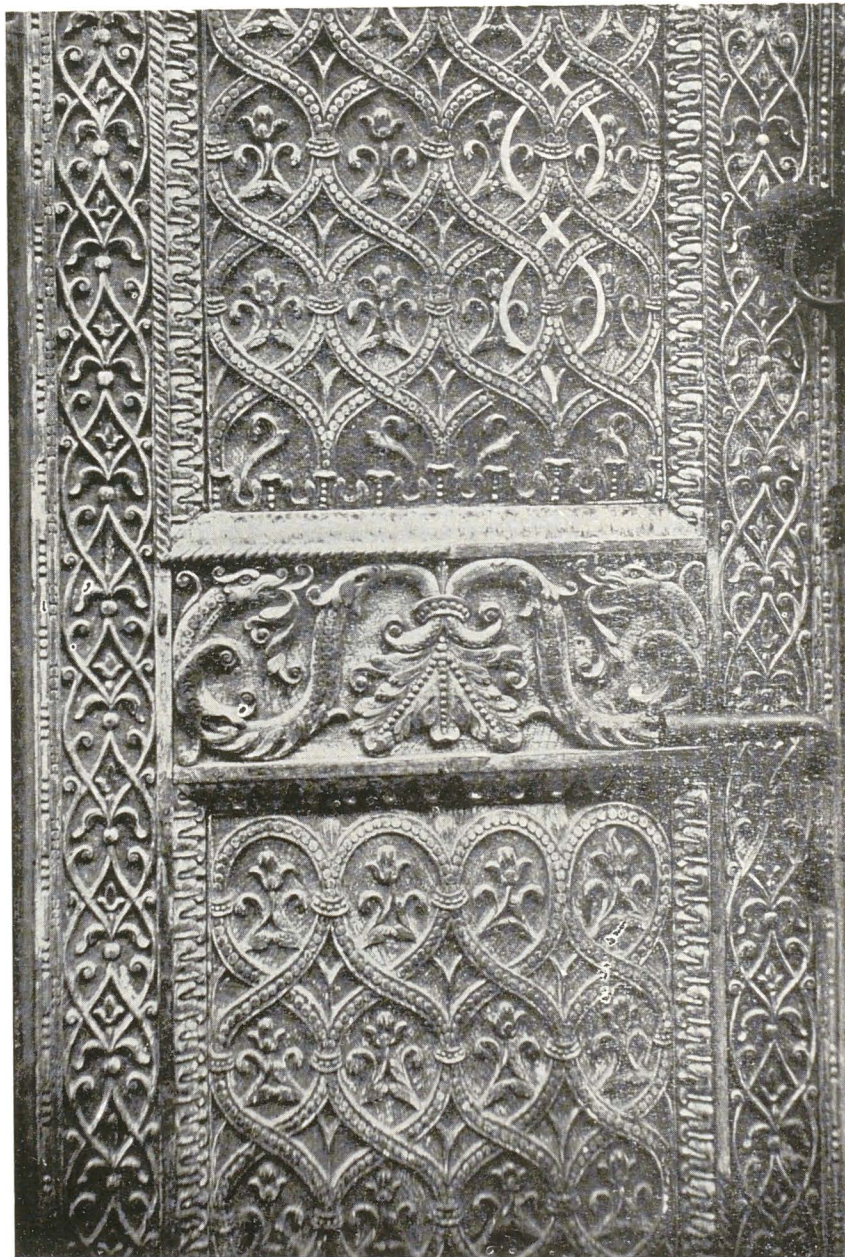
En parlant du tracé de la composition comme d'un élément « fixe », nous nous référerions à son rôle de structure dans le cadre de la composition, structure considérée (pour l'étude) comme indépendante des formes et des significations des autres éléments qui complètent l'ensemble de

la composition et qui sont d'une infinie variété. Cependant, détaché du contexte décoratif et contemplé en soi, dans la totalité de ses représentations, ce fond, réalisé par la tige et les branches des plantes, loin d'être toujours le même, nous apparaît chaque fois un autre, à cause des directions variées tracées par les branches dans leur mouvement. Nous sommes donc en présence d'une grande variété de tracés de composition.

Pourtant, dans la composition décorative des siècles antérieurs aussi, nous constatons la présence d'un tracé directeur, d'un schéma concrètement représenté, soit qu'il se confond avec le motif même (dans le cas des motifs géométriques), soit qu'il en est une partie organique (comme, par exemple, le sarment végétal), avec la différence que là-bas nous avons affaire à une seule ligne directrice de la composition, ligne tracée — dans le décor végétal — exclusivement par la tige ou le sarment principal, d'où ressortait, étant donné son uniformité, une impression d'apparente fixité. Dans la décoration sculptée de l'époque de Brancovan, ce même élément, le tracé de la composition, nous apparaît animé d'un mouvement plein de vie, à cause justement de la variété des directions que décrivent non seulement la tige, mais aussi les branches et les autres éléments ornementaux. Le souffle baroque marque aussi le tracé de la composition, élément traditionnel dans la décoration roumaine, en substituant le mouvement à la fixité.

Il est évident que dans la réalisation de la variété de composition, outre les nombreuses combinaisons des lignes décrites par les tiges et par les branches, une place importante revient aux directions qu'elles suivent. En dehors des cas où le sens et le déroulement de la composition sont dictés par le support, il y a ceux où la composition peut être horizontale ou verticale, continue ou fragmentée, ou combinant les deux solutions au gré de la fantaisie de l'artiste. L'important est que, dans tous

Fig. 18. — Décoration sculptée sur les portes de l'église du monastère de Bistrița (1688) (photo Comm. des Mon. Hist.); le tracé du déroulement de la composition est souligné d'une ligne blanche.



ces cas, l'impression qui s'en dégagera, le sentiment général laissé par la composition de la décoration d'époque de Brancovan, sera le même, à savoir celui d'une composition continue, qui coule d'un bout à l'autre dans un mouvement unique, pareil à une vague. Ce mouvement d'aller et de retour qui nous a été suggéré par le lien entre fond et décor est celui qui rythme la décoration de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan et de l'art roumain

en général. La composition de la sculpture de l'époque de Brancovan est limitée, fermée, cependant elle vit à travers des forces intérieures exprimées par un rythme égal et continu, comme une respiration. Le mouvement continu, de vague, apparemment incompatible avec l'idée d'un espace fermé, limité, est, de fait, expressif au plus haut degré, à cause justement de cela: seul un mouvement ondulatoire, de vague, pouvait exprimer, par un retour

permanent, l'espace fermé de la composition, et suggérer en même temps sa continuité.

Ce qui est caractéristique, aussi bien pour la composition que pour le répertoire ornemental, c'est la conception unique qui a été à la base de toutes ces compositions, si variées : toutes ont été conçues dans un système dynamique, les motifs se déroulant dans un enchaînement continu, selon un mouvement de méandre. La sensation de végétation en croissance, propre au souffle baroque, résulte justement de ce mouvement de méandre, décrit non seulement par la tige, mais aussi par les autres éléments qui complètent la composition.

De même que pour le motif, chez lequel nous avons constaté l'existence d'un seul mouvement convergent, qui lie toutes les parties de l'élément ornemental dans un seul tout, le déroulement cohérent de la composition ornementale donne lieu à un mouvement unique : calme, égal et, surtout, continu. Ce mouvement exprime une fois de plus, ici sur un plan supérieur, le caractère organique de la composition, son existence en tant que tout unitaire et indissolublement lié. En imprimant un sens unique, de flux continu, il réalise un lien nouveau et définitif, une subordination nouvelle et définitive, de chaque élément, à la composition. *C'est dans cette subordination de tous les éléments qui la composent, et de toutes les directions qu'ils tracent, à un mouvement unique, dans l'ordre logique imposé à une décoration au caractère luxuriant, que nous surprenons l'un des traits majeurs de l'art décoratif de l'époque Brancovan et de l'art médiéval roumain.* Les compositions formant des frises décoratives se combinent et se déroulent selon les mêmes principes. Là encore, nous constatons, outre la variété des lignes, des formes et de la composition, une subordination au schéma général, schéma représentant, cette fois, la ligne principale de développement de la composition, la synthèse de toutes les variantes de celle-ci.

A ce point de vue, cette ligne représente en même temps la conception initiale, qui a toujours été le point de départ de l'artiste. Comme tout grand créateur, il a utilisé le procédé de la recherche logique, méthodique et de l'étude de chaque détail, en fonction de la place adéquate dans un schéma général de l'ensemble.

Le déroulement cohérent (et, partant, l'unité) est par conséquent une caractéristique qu'on peut suivre depuis le détail jusqu'à l'ensemble. Mais ici, dans l'ensemble décoratif, la ligne principale — le schéma général — ne se confond plus, comme dans la composition, avec la structure, ni avec le mouvement qu'elle crée. Cette ligne est située au dessus de tous les éléments concrètement représentés, mais elle ne leur est pas extérieure : elle se rencontre avec l'élément qui forme la structure et le mouvement des diverses compositions de l'ensemble décoratif, dans des points fixes et à des distances égales, ayant, elle aussi, un tracé précis et un mouvement égal et continu. Ce qui est caractéristique pour ce schéma général de la décoration, ce qui constitue de fait le point de départ dans la construction de tout ensemble décoratif, c'est de demeurer dans les limites de l'essentiel, d'éliminer tout ce qui serait secondaire — comme ligne et comme mouvement — et pourrait, par conséquent, donner lieu à la confusion.

Donc, la même pensée synthétique et cursive, qui a conçu les ornements en tant qu'expression essentielle d'une représentation, crée des ensembles de composition d'un ordre qui s'impose non par la pureté des recherches logiques et abstraites, mais par le fait d'extraire l'essentiel de l'ordre naturel concret. La ligne principale d'un ensemble ornemental ne se confond ni avec la structure, car elle constitue sa vie même, ni avec la mouvement, dont elle est la respiration même.

Cependant, le lien organique que nous constatons dans le rapport entre fond et décor, dans la modalité de réaliser le motif ornemental et la composition, est



Fig. 19. — Composition figurative zoomorphe sculptée sur l'iconostase de la chapelle du palais de Mogoșoaia (1705) (photo N. Ionescu).

spécifique non seulement pour leur structure, structure déterminée par la technique de la sculpture, mais aussi pour la présentation, donc, dans le cas de la composition, pour l'agencement du sujet de la décoration. Dans une décoration végétale, le sujet demeure évidemment toujours le même — tiré de la vie des plantes — ce qui fait que, apparemment, il ne présente pas un intérêt en soi et que, en tout cas, il n'est pas concluant. Ainsi que nous l'avons montré, dans la décoration sculptée en bois de l'époque de Brancovan, décoration par excellence végétale, les éléments utilisés pour réaliser le sujet sont très peu nombreux, toutefois ils en marquent les moments principaux : la fleur ayant atteint sa maturité et les fruits. Rien en plus : pas d'aspects multiples du développement de la vie végétale, ni des variations sur des thèmes similaires. Les uns comme les autres auraient nui à l'unité du sujet, les premiers par des détails non essentiels, les autres par des éléments décoratifs. Les uns comme les autres, au lieu de contribuer à la création d'un mouvement unique, pouvant assembler, dans un

sens convergent, toutes les parties dans un seul point, central, afin de réaliser l'idée centrale, auraient par contre donné lieu à une diffusion d'un sens divergent et, par là même, privé d'unité aussi bien la composition que l'idée conductrice.

Le sujet de la décoration de l'époque de Brancovan est la matérialisation, à l'aide des éléments « nécessaires », d'une idée unique, — dans le sens de la réalité concrète — où sera nécessairement impliqué tout ce qui lui confère de la clarté, de la précision et de la force dans l'expression.

Ces traits peuvent être bien plus facilement discernés dans une composition figurative zoomorphe, comme celle qui apparaît sur l'architrave de l'iconostase de la chapelle du palais de Mogoșoaia. Les deux groupes de lions et de biches, ne forment point des compositions séparées, mais représentent les deux moments d'un même sujet : la chasse de la biche, comprenant 1) le moment de sa prise et 2) celui où elle est dévorée. Cet exemple, comme beaucoup d'autres pris non seulement de l'art de l'époque de Brancovan mais aussi de l'art des autres époques de

l'art médiéval roumain, confirme l'existence de l'espace fermé où se déroule la composition, ainsi que du lien nécessairement organique qui existe entre les parties d'un sujet, partant de l'unité de la composition et de l'idée qui l'a gouvernée, idée transposée en plastique à l'aide de la sculpture.

L'ensemble de l'œuvre. Non seulement en ce qui concerne le sujet de la décoration, mais aussi en ce qui concerne le répertoire et la composition, conçus et réalisés par des procédés techniques déterminés, nous constatons l'existence d'une seule idée conductrice, l'idée d'unité, à laquelle se subordonnent — s'ajustant l'une à l'autre afin de former un tout — les autres idées. Nous pouvons donc affirmer que la sculpture en bois de l'époque de Brancovan est un art gouverné par l'idée de l'unité sous tous ses aspects, depuis l'unité matérielle du fond et celle immatérielle de la décoration, jusqu'à l'unité de contenu et d'expression du répertoire ornemental et à l'unité de la composition, du sujet et du rythme qui anime l'ensemble de la décoration.

Il est donc naturel que l'œuvre sculptée même, considérée dans son entier, puisse exprimer à son tour, grâce à l'unité de l'ensemble des idées traduites par la sculpture, une dernière et définitive unité. Lorsque nous avons affaire à une sculpture décorative exécutée dans une seule technique, champlevé, méplat, bas- ou haut-relief, l'unité de l'œuvre consiste, en premier lieu, dans l'unité de l'expression artistique et en second lieu, dans l'unité des idées qui sont à la base de chaque expression, idées que nous avons vu s'enchaîner selon une logique rigoureuse et se subordonner au rapport établi entre le fond et le décor.

On trouve toutefois des œuvres exécutées — ainsi que la majorité de celles qui font l'objet de notre présente analyse — au moyen de techniques combinées, les unes allant jusqu'à embrasser la gamme complète des procédés techniques depuis le champ-

levé jusqu'au haut-relief et à l'ajour et, même, à renfermer dans leur ensemble des surfaces non sculptées. D'où ressort donc, dans ces cas, l'impression d'unité, vu que chaque technique à part représente une autre modalité d'expression, partant, un autre ensemble d'idées?

Dans le cas de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan, c'est la haute iconostase en bois qui est représentative pour la démonstration et la compréhension de l'unité d'un ensemble exprimé par des techniques diverses. Œuvre de grandes proportions, très variée du point de vue des techniques de la décoration sculptée, réalisée de panneaux, de frises, de colonnettes, de tympans, réunis ensuite pour composer un ensemble, l'iconostase doit constituer, sous forme d'une architecture, un mur séparateur entre les deux parties d'une même pièce.

Pour l'impression que produit un ensemble sur celui qui le contemple, la manière de combiner les diverses techniques n'est pas indifférente, même quand il s'agit d'un simple paravent. Dans notre cas, où l'iconostase prend la forme d'une architecture, il est d'autant plus évident que chaque élément a son importance pour réaliser et exprimer au moyen de la sculpture les propriétés indispensables d'une œuvre architecturale: solidité, une juste répartition des volumes et des surfaces de plein et de vide, etc. La haute iconostase en bois sculpté d'époque de Brancovan résout ces problèmes et crée, en partant d'une œuvre fragmentée et variée, un tout parfaitement unitaire.

En général, la partie inférieure, la balustrade, n'est pas sculptée, les surfaces gardent toute leur consistance matérielle, sans que d'autres valeurs soient définies plastiquement. L'artiste a préféré créer, dans ce point de résistance de la construction, une impression de sobriété et de solidité. C'est pour le même motif que les colonnettes qui s'élèvent au-dessus de la balustrade ne sont parfois, elles non plus, sculptées.

Le second point de résistance, concernant cette fois seulement la partie supérieure de l'iconostase, est constitué par l'architrave, qui est une poutre reposant sur des colonnettes. La décoration sculptée y déroule presque toute la gamme de valeurs immatérielles, rattachées par intuition à la surface. L'impression de solidité ne provient plus, cette fois, d'une indétermination totale, d'une sobriété pure, mais au contraire, de la définition de la surface au plus haut degré, par une sculpture sur fond. Le grand contraste des ombres et des lumières donne du relief et contribue à déterminer dans l'espace la décoration c'est-à-dire les idées, tandis que la subtile graduation demeurée dans l'ombre situe les valeurs abstraites sur un plan d'une incontestable concrétion. C'est cette concrétion même qui confère à l'architrave les qualités requises par une construction.

Dans la partie d'au-dessus de l'architrave, qui supporte les rangées d'icônes, le méplat a remplacé le haut-relief. La consistance matérielle qu'acquiert cette sculpture grâce à son léger détachement de la surface, le fait qu'elle n'étale pas toutes les possibilités sculpturales, la discrétion de l'indéfini, le raffinement de la concentration assurent à cette partie de l'iconostase les qualités d'un corps superposé, en parfaite continuité avec le premier. La répétition du haut-relief de l'architrave aurait impressionné l'œil d'une façon confuse, indistincte et fatigante. Nous soulignons, en général, comme un trait de l'art de l'époque de Brancovan (et de l'art roumain dans son ensemble) et dans le sens de l'unité dont il a été question, le savoir de l'artiste à équilibrer, à doser, à se mettre en accord avec les modifications causées par la perspective, en les prévenant ou bien, comme dans notre cas, en les provoquant au moyen de techniques variées de la sculpture, afin de créer une impression de perspective là où, à cause des proportions trop réduites, ses lois cessent de régir. C'est à cause de cela que l'œil n'est jamais sollicité inutilement et qu'il peut aisément

embrasser l'œuvre dans son entier, tout en saisissant chaque partie dont elle est composée.

Pour compléter ce qui vient d'être affirmé, ajoutons que pour les parties supérieures de l'iconostase on a préféré l'ajour à la sculpture sur fond, afin de suggérer une impression de vibration de l'espace qui enveloppe les éléments superposés.

Si une juste répartition des techniques a eu pour résultat, comme nous venons de voir, l'unification et la constitution de l'ensemble du point de vue de la construction et de la plastique, le problème de l'unité de l'œuvre considérée sous l'aspect visuel, c'est-à-dire du point de vue de celui qui la contemple, ne saurait être intégralement résolu.

Nous avons affirmé qu'une sculpture impressionne l'œil d'une façon déterminée ; selon les procédés techniques utilisés, elle peut produire une impression de nature strictement plastique — et cela dans une mesure plus ou moins grande, en rapport avec la graduation des valeurs — mais elle peut aussi produire une impression de nature chromatique. Même si dans la sculpture de l'époque Brancovan nous ne trouverons pas une décoration qui, par son côté plastique, poussé jusqu'aux extrêmes limites de la représentation du réel, puisse produire une impression qui fût en égale mesure plastique et chromatique, l'utilisation assez fréquente du haut-relief, partiellement détaché du fond, peut néanmoins produire dans cette décoration l'illusion — il est vrai, modérée — de la réalité. Des panneaux de ce genre ou de grandes frises décoratives, telle l'architrave, produisent sur l'œil une impression toute différente comparée à celle produite par le reste de l'œuvre, dans notre cas par le reste de l'iconostase. Ils apportent à l'ensemble de l'œuvre l'illusion de la réalité, pour laquelle la couleur est un élément organique, se joignant en même temps aux autres parties, dont la sculpture, limitée à quelques valeurs, ne réussit pas à rendre intégralement les problèmes de

graduation des valeurs plastiques, et d'autant moins de celles chromatiques.

L'artiste a su trouver la manière d'éliminer cette source de fragmentation, génératrice d'impressions différentes, qui brisent l'unité dans ce qu'elle a de plus complet et de plus complexe. Il a recouvert tout le relief, sculpté ou pas, d'un bout à l'autre de l'objet, avec une seule couleur : l'or. Celui-ci exerce une double action unificatrice en réduisant la subtile graduation du haut relief, par la couche de préparation dont il a besoin et en produisant une impression égale, immédiate et puissante.

Le fond de la sculpture n'a pas été non plus laissé dans la couleur du bois, ce qui, vu la distance inégale entre ce fond et le relief, aurait produit des impressions différentes en ce qui concerne la profondeur : l'artiste lui a octroyé une couleur rouge vermillon, en général uniforme.

Cela explique pourquoi cette sculpture — surtout quand elle s'exprime en haut relief —, réalisée avec une grande minutie dans les détails et avec subtilité dans la graduation, que nous découvrons parfois sous la couche préparatoire, ne saurait demeurer telle : elle ne constituait pas une œuvre autonome, mais faisait partie d'un ensemble, il est vrai varié, mais qui, en tant que résultat d'une idée conductrice unique, l'idée de l'unité, était conçu, en premier lieu, comme une œuvre unitaire.

L'unité d'un ensemble, dans notre cas sculpté, conséquence naturelle de l'enchaînement et de la subordination de tous les éléments constitutifs, est un fait universellement valable dans l'art, avec cette mention qu'elle peut être de deux sortes : 1) « fonctionnelle », quand elle résulte de la collaboration intime entre le fond et la décoration et 2) formelle, « décorative », lorsque le décor seul en est concerné, dans une autonomie totale vis-à-vis du support. Le facteur principal qui détermine le spécifique général de l'ensemble de l'œuvre sculptée et qui lui imprime le caractère de « fonctionnel » ou de « déco-

ratif » ne saurait être cherché dans la façon dont se subordonnent les éléments qui composent cet ensemble, dans l'ordre ou le manque d'ordre qui semble s'y trouver, et qui ferait naître implicitement les impressions correspondantes, que ressentirait, à un premier abord, celui qui se trouverait devant deux œuvres représentant deux types d'unité.

En considérant l'œuvre, au-delà de son apparence matérielle concrète, comme un ensemble d'idées, ce qui impose n'est pas la manière dont ces idées s'enchaînent, mais plutôt les idées mêmes, c'est-à-dire la manière de concevoir et de réaliser une sculpture : car l'enchaînement des idées — et par conséquent des éléments qui les traduisent dans la sculpture — s'accomplit d'une manière ordonnée et logique — mais cet ordre et cette logique correspondent à une certaine manière de penser.

Ce qui est spécifique pour un ensemble sculpté de l'époque de Brancovan, comme d'ailleurs pour toute la sculpture médiévale roumaine, c'est l'unité de type « fonctionnel », conséquence d'une modalité adéquate de concevoir et de réaliser une sculpture. Cette unité se traduit par un équilibre et une clarté parfaits, l'enchaînement de la pensée de l'artiste demeurant visible, présent, dans l'œil de celui qui contemple sa matérialisation dans une sculpture.



En essayant de surprendre les traits spécifiques de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan, nous avons constaté qu'il était impossible de les distinguer avec netteté de ceux de la sculpture médiévale roumaine en général et que, par conséquent, le répertoire ornemental, la composition et l'ensemble de l'œuvre, sculptée au moyen de techniques d'une certaine facture, présentent des caractères spécifiques, mais en même temps généraux.

Cependant, puisque notre analyse a eu comme point de départ un fait essentiel, à savoir que l'œuvre d'art est un produit de l'esprit humain, qu'elle vit seulement



Fig. 20. — L'iconostase de l'église Sf. Gheorghe-Nou de Bucarest (1705—1706). Détail (photo N. Ionescu).

à travers ce qu'elle exprime, par ce qu'elle renferme, par l'univers d'idées qu'elle contient et qu'elle communique, nous en arrivons implicitement à contourner une certaine modalité de concevoir et de réaliser une œuvre sculptée, dans notre cas celle de l'époque de Brancovan. De même que les traits majeurs du style ont des caractères spécifiques, mais aussi généraux, l'ensemble des idées exprimées par les œuvres sculptées en bois de l'époque de Brancovan ne représente, lui non plus, une modalité de pensée spécifique pour cette époque seulement, mais correspond ainsi qu'il était naturel, à une conception artistique propre au peuple roumain. En partant donc d'un matériel restreint à une période déterminée, nous en venons

finalement à constater qu'il ne saurait y avoir, au fond, qu'une seule voie, menant à un seul but majeur : l'esquisse de la conception artistique roumaine.

La pensée reflète la réalité, le monde environnant, et c'est par sa représentation que nous sommes informés sur la manière dont cette réalité s'est reflétée dans la pensée respective, que nous apprenons la conception sur l'univers d'un homme ou d'un groupe humain. Quelle que soit la manière de l'exprimer — langage, arts plastiques, musique — la conception reste la même, seuls en différent les moyens utilisés et le résultat dans son apparence spécifique à l'expression.

En essayant de définir la conception de l'artiste roumain en général, nous essayons,

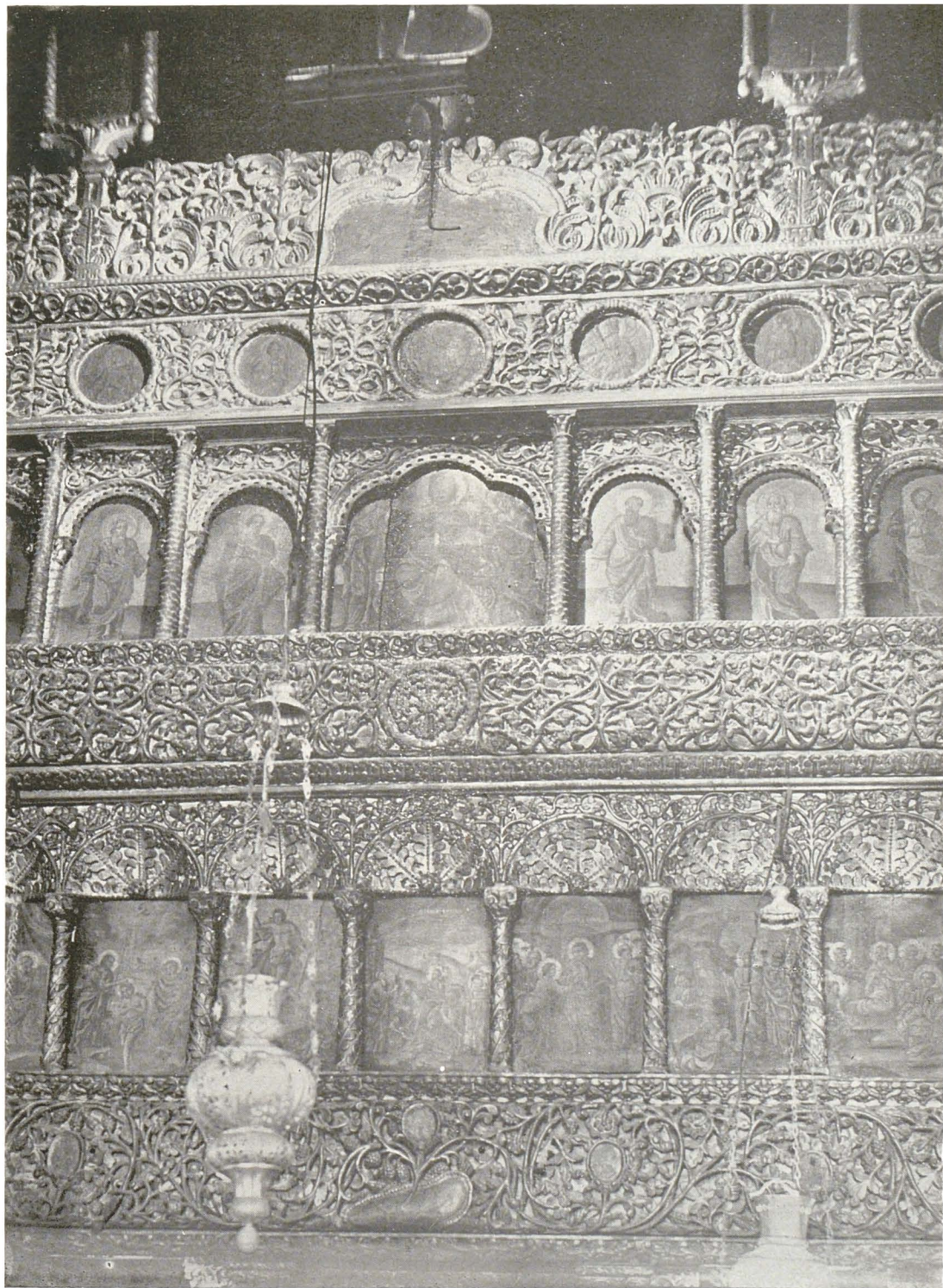


Fig. 21. — L'iconostase de l'église Colțea de Bucarest (1702). Détail (photo N. Ionescu).

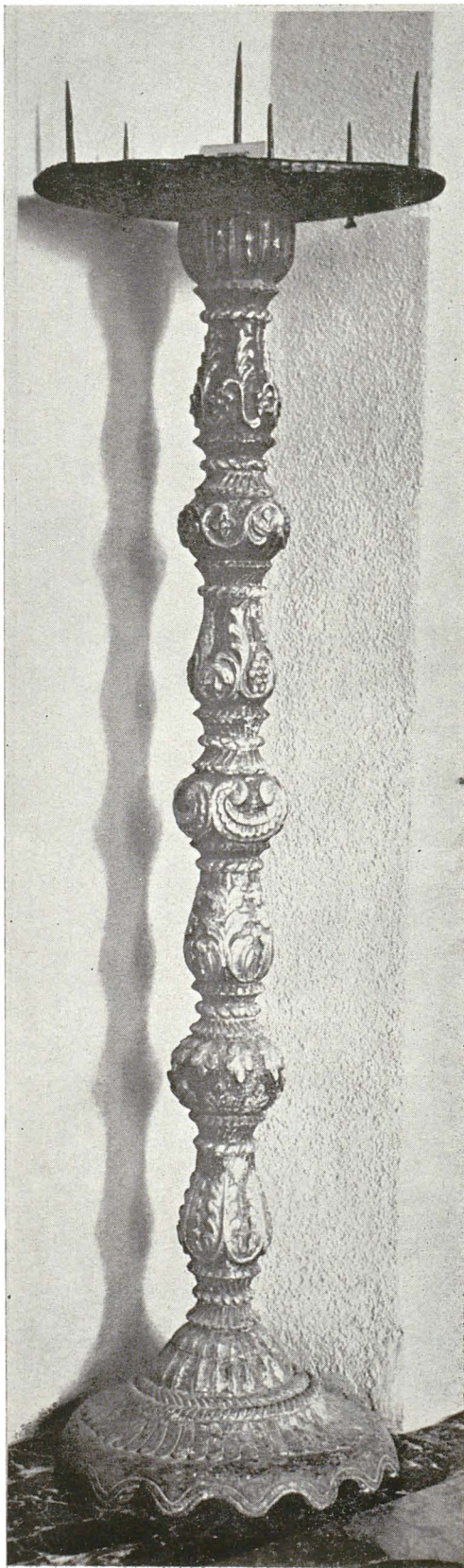


Fig. 22. — Candélabre (début du XVIII^e siècle). Musée d'art de l'époque de Brancovan de Moșoșoia (photo N. Ionescu).

de fait, à reconstituer — dans notre cas par les éléments propres à la sculpture — la manière de penser de l'artiste médiéval roumain, sa conception sur l'univers et, ce qui nous intéresse pour l'art, la manière dont elle est exprimée dans le genre respectif.

En revenant au chemin parcouru jusqu'à présent, arrêtons-nous d'abord à la caractéristique principale, essentielle, de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan: le rapport organique entre fond et décor. Cette fusion intime, indissoluble, entre les valeurs abstraites de la décoration et les valeurs matérielles du fond, l'unité parfaite qui s'établit, est exprimée dans l'image sculptée avec une nette distinction entre ces deux catégories de valeurs. Non seulement qu'en la contemplant on perçoit aisément le décor et le fond sur lequel il s'appuie, mais en plus, cette perception est nette, fixée entre des limites précises, et surtout immuable. D'un côté il y a la sculpture qui, par sa graduation nous suggère dans une certaine mesure la réalité et nous transmet la pensée de l'artiste, de l'autre côté il y a la surface sur laquelle celle-ci s'appuie et dont elle se détache, le fond. Cette dernière garde sa propriété matérielle-concrète non seulement en « réalité », mais aussi dans l'impression visuelle produite par l'œuvre d'art. Donc, les deux éléments, l'un abstrait et l'autre concret, qui constituent l'image forment un tout, sans pour autant s'interpénétrer et fusionner jusqu'à se dissoudre l'un dans l'autre, comme c'est le cas pour certaines œuvres sculptées étrangères à la conception médiévale roumaine.

Ainsi, il arrive parfois dans l'art oriental ou occidental que le phénomène soit tout différent: on trouve une sculpture (chanplevé) où, à cause d'une graduation égale du fond et du décor, l'image qui se forme sur la rétine ne saurait être précisée — le décor en tant que fond et le fond en tant que décor étant perçus tour à tour — et on trouve une autre sculpture, celle arabe par exemple, où, soit à cause d'un

relief trop menu et du fait que le dessin est marqué par des rainures qui le parcourent, soit à cause d'une certaine manière de sculpter, en angles accentués, l'image obtenue ne saurait être fixe, pas même temporairement, comme dans le premier cas, puisque le décor se confond avec le fond, l'élément abstrait tendant à envahir le terrain de l'élément concret. Enfin, citons aussi l'exemple de la sculpture en bas-relief, où — ainsi que nous l'avons déjà dit — le fond peut « disparaître » de l'image formée dans l'œil, qui ne peut en percevoir que les valeurs abstraites de l'image.

Dans notre art, l'image est immuable, pareille à celle qui se produit quand on regarde la nature, par conséquent c'est une image concrète. L'œuvre sculptée ne saurait produire d'autre impression que celle d'une indiscutable clarté et fixité, dans laquelle le décor a des limites précises, ne pouvant être disputées par le fond, de même que le fond représente la permanence de la matérialité de la surface dont le décor s'en est détaché.

En ce qui concerne le motif ornemental, nous avons vu que dans la sculpture d'époque de Brancovan, aussi bien que dans celle médiévale roumaine en général, il se présente sous la forme d'un tout unique. Cependant, ce tout ne représente pas la somme des éléments principaux et secondaires, la totalité des mouvements d'un même sens ou d'un sens contraire qu'ils déterminent, mais au contraire, il exprime l'essentiel du motif figuré. *Le motif ornemental est présenté dans l'essence de sa matérialité.*

Dans la composition, les motifs sont enchaînés, repartis et rythmés selon un schéma qui n'est pas imaginaire, abstrait, mais, par contre, représenté sous une forme concrète, par le sarment. Le mouvement en méandre des compositions est l'effet et, en même temps, la cause de cette matérialité qui représente la continuité, la vie. Le même mouvement de flux et de reflux nous est également suggéré par la correspondance intime entre fond et décor, par le fait que ce dernier demeure entre les limites

matérielles du premier. La sculpture médiévale roumaine n'utilise pas, comme celle orientale par exemple, les motifs dans des compositions pouvant se dérouler à l'infini, sans tracé dirigé avec précision et dégageant cette impression de dématérialisation de la matière, d'abstraction dans la plus haute acception du mot.

Spécifique pour la conception artistique roumaine est cet enchaînement et ce mouvement des éléments décoratifs selon un ordre ayant de profondes correspondances dans l'univers réel, propre à l'univers concret.

La subordination du décor à la surface sur laquelle il s'appuie, le lien indestructible qui s'établit entre ces deux éléments, n'est rien d'autre que la matérialité de l'idée conductrice, l'idée de l'unité. L'unité de l'ensemble est, elle aussi, d'un type particulier, « fonctionnel », donc d'un type par excellence concret, la décoration sculptée respectant la structure de l'objet. L'architecture de l'objet décoré demeure visible, sa forme, ses dimensions et ses sens sont en même temps ceux de la décoration, ils ne sont jamais remplacés par une broderie sculptée vivant par elle-même, comme c'est le cas des œuvres de conception orientale dont il en a été question. Chacune des deux parties de l'œuvre sculptée, l'élément abstrait de la décoration et l'élément matériel du fond, forment aussi sur le plan de la totalité un tout équilibré, clair, précis et immuable dans sa structure initiale, qui est une structure matérielle concrète.

Cette modalité de concevoir la sculpture a pour point de départ le lien avec tout ce qui est concret, avec tout ce qui est matière soumise à la gravitation, afin de créer une sensation de totale intégration dans les significations profondes imposées par la réalité matérielle, qui nous mène en dernière analyse à confondre la décoration sculptée avec l'objet.

Cette modalité très concrète d'exprimer en plastique la conception sur l'univers représente l'essence de la pensée de l'artiste roumain, donc, sur un plan général, la conception artistique roumaine.

ZUR TYPOLOGIE DER VOLKSARCHITEKTUR IM KAVKASUS (18.—19. Jh.)

Paul Petrescu

Die Schwierigkeiten, die bei der Aufstellung einer Typologie der Volksarchitektur im Kaukasus zu überwinden sind, sind beachtenswert. Bekanntlich ist auch für die anderen großen ethnographischen Gebiete diese Aufgabe noch nicht zu Ende geführt worden und das Kapitel über Architektur aus dem geplanten „Ethnographischen Atlas von Europa“ befindet sich noch im Anfangsstadium. Für den Kaukasus ist der „historisch-ethnographische Atlas eine der wichtigen Fragen, die die sowjetischen Ethnographen und Kaukasusforscher in den nächsten Jahren zu lösen haben“, schrieben im Jahre 1967 zwei Fachleute der Volksarchitektur des Kaukasus.¹ Die Literatur und die bibliographischen Hinweise über die traditionsmäßige Wohnung im Kaukasus sind sehr reichhaltig und erstrecken sich über sehr weite Zeitspannen. Als solche seien z.B. die Bezugnahme des Xenophon auf die Wohnungen der Armenier und die des Vitruvius auf die Wohnungen der Georgier erwähnt. Die russische Fachliteratur ist ebenfalls sehr umfassend. Die ersten Versuche, für die Bauernarchitektur im Kaukasus eine Klassifikation aufzustellen, wurden bereits im ersten Drittel des 19. Jh. unternommen,² wonach im Laufe des ganzen vorigen, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und bis zur Zeit, zahlreiche Arbeiten erschienen.³ Von diesem Standpunkt aus ist der Kaukasus in den ihm eigenen Zügen seiner Architektur und besonders in der gebietsmäßigen Ausbreitung der verschiedenen Wohnungstypen besser bekannt als z.B. Südosteuropa.

Diese reichhaltige Literatur stammt aber von Leuten verschiedener Berufe (Statistiker, Historiker, Ärzte), manchmal von einfachen Reisenden, die von den mehr oder weniger exotischen und ungewöhnlichen Aspekten angezogen waren. Als es sich schließlich wie in den letzten Jahrzehnten um Ethnographen handelte, so vertraten diese sehr verschiedene Standpunkte und

gebrauchten verschiedene Gesichtswinkel der Klassifikation, so daß das Endergebnis dieser mannigfaltigen Information von einer offensichtlichen Zerstückelung gekennzeichnet ist, die die einheitliche Deutung des Geschehens wesentlich erschwert. Diese Schwierigkeit wird von Kobytšew und Robakidze eingehend erwiesen. Sie führen eine große Aufstellung von verschiedenen Klassifikationskriterien an, die die Ethnographen von 1835 bis heute angewendet haben.

Im folgenden seien einige dieser Klassifikationen angeführt, die aufgrund der verschiedensten Kriterien durchgenommen wurden, wie z.B.: Baustoff, Grundriß, Dach usw. Eine der ersten ist die von Ewetzki. Seiner Klassifikation gemäß sind die Wohnungsbauten in Transkaukasien: 1. Holzhäuser; 2. Wohnhütten; 3. Schilfhäuser; 4. Wohngruben mit pyramidenförmigem, auf Pfosten gestütztem Dach; 5. Steinhäuser der Bergvölker.⁴ I. I. Pantjuchow berücksichtigt bei seiner Klassifikation den Baustoff, und den Bau unter die Trittebene oder darüber und stellt für den gesamten Kaukasus folgende Typen auf: 1. Grubenhäuser; 2. Halbgrubenhäuser; 3. Holzhäuser; 4. Lehmhäuser; 5. Steinhäuser.⁵ Es ist bemerkenswert, daß trotz der Verschiedenheit der von beiden zitierten Autoren gebrauchten Kriterien, alle Autoren, die sich später mit diesem Thema

befassen, diese Wohnungskategorien in einer oder der anderen Form annehmen. Der Baustoff, der Aufriß und die Form des Daches tragen dabei wesentlich zur Bestimmung des kaukasischen Wohnungstyps bei. Einige der Fachleute werden aber, und zwar methodologisch gerechtfertigt, bloß ein einziges Element annehmen, aufgrund dessen sie ihre Klassifikation vornehmen. So gingen z.B. F. Baumhauer⁶ und G. S. Tschitaia⁷ vor, die als aussagefähiges Element die Dachkonstruktion betrachteten, sich beide aber bloß auf Georgien bezogen, oder A. V. Sarkisov und A. A. Sadyk-sadé auf den Aserbaidshan: u.zw. gebrauchte der erste als Hauptkriterium die Terrasse und ihre Struktur (eivan),⁸ und letzterer die Aufteilung des Grundrisses.⁹ Es ist selbstverständlich, daß sich einerseits interessante Klassifikationen ergeben, wenn der Stoff derart angeschnitten wird, Klassifikationen, die aber dennoch beschränkt sind, weil sie nicht die gesamten Bauweisen umfassen und andererseits eine Vielfalt von nationalbedingten Formentypen entsteht. Aus diesem Grunde sahen sich auch Kobytshew und Robakidze dazu veranlaßt, die Häusertypen erst nach Völkern zergliedert aufzuzählen, eben um die Mannigfaltigkeit der lokalen Architektur eines Gebietes zu veranschaulichen, in dem — es ist wohl überflüssig dies noch zu betonen — schon lange etwa 50 Völker beisammen leben, die ebenso viele verschiedene Sprachen sprechen, die mindestens drei großen Sprachfamilien angehören: der kaukasischen, der indoeuropäischen und der altaischen. Es ist dennoch lehrreich sie aufzuzählen, denn dadurch wird erneut gezeigt, wie sehr die Standpunkte voneinander abweichen, was auch die beiden Autoren nicht umgehen konnten, die sich manchmal selbst in dem Geäst dieser vielerlei Klassifikationen verfangen und gegen die Konsequenz der systematischen Darstellung verstießen. Während z.B. für den Aserbaidshan (den einen der Autoren sehr genau kennt¹⁰) zwölf Formen einer einzigen Wohnungskategorie angeführt

sind, die wichtigsten jedoch fehlen (die saisonmäßigen und die ständigen Sommerwohnungen: Daia, Aladschik, Karads'hadar, Dschoma, Muchur, Magary, Leam, Kiulea-frengi, Talvar, Kasma, Tschioustan u.a.), sind für andere Zonen, die Staaten vertreten, autonome Gebiete oder Völker, die Sommerwohnungen nicht mehr angeführt und die ständigen in sehr geringer Anzahl dargestellt: drei Typen für Georgien, ebenfalls drei für Armenien, drei für Ossetien, elf für Tschetscheno-Inguschetien; für den Dagestan sind die Typen gar nicht mehr angegeben, sondern nur ihre Anzahl für jedes der auf diesem kleinen, ethnisch zusammengewürfelten Gebiet lebenden Völker: die Awaren haben neun Wohnungsarten, die Darginer ebenfalls neun, die Lesghier sieben, die Laker vier usw. Dazu kommen noch die Wanderwohnungen, die an die Lebensweise der Nomaden in den nordischen Steppen des Kaukasusvorlandes, sowie in den südlichen des Aserbaidshans gebunden sind.

Die große formenkundliche Mannigfaltigkeit, die nicht nur an ethnische Überlieferung, sondern auch an das soziale Geschehen gebunden ist, darf nicht als starre, zwischen den politischen, geographischen und ethnischen Grenzen des Kaukasus zerbröckelte Gliederung betrachtet werden. Sehr viele der wichtigen Aspekte und sogar der Wohnungstypen sind auf weiten Gebieten des Kaukasus verbreitet und sind bei den verschiedenen ethnischen Gruppen in ähnlichen Formen anzutreffen. Auf diese Beobachtung begründen die beiden Autoren ihre Meinung, daß der Kaukasus als „großes Kulturgebiet“ angesehen werden kann,¹¹ das sich vom Standpunkt der Volksarchitektur durch eine gewisse „Eigentümlichkeit und Mannigfaltigkeit“ auszeichnet. Als Beispiel führen sie die Verbreitung des wehrhaften Hauses an, des Pyramidendaches, des die Binderbalken stützenden Mittelständers, der Arten der Feuerstellen (offene Herdstellen und Trichtergruben), der Wandbretter und

Nischen, der Liegebank aus Lehm usw. In Anbetracht dieser Verschiedentlichkeit und des Ineinander spielens der verschiedenen architektonischen Aspekte auf den Gebieten so vieler Volksgruppen, empfehlen die Autoren aufs eindringlichste „besondere Vorsicht bei der Erörterung der wissenschaftlichen Systematisierung“ der kaukasischen Wohnung.¹² Nachdem sie dennoch die baumaterialgerechte Einteilung des Kaukasus in drei große Zonen als äußerst wichtig betrachten, wobei sie den Nordwestkaukasus als Zone der Holzbauten (des Blockbaus) (mit der Insel Talysch im Südosten) bezeichnen, den mittleren Kaukasus und den Dagestan als Gebiet der Steinbauten, den Süden und den Osten des Kaukasus als Zone der Lehmbauten, fügen die Verfasser hinzu, daß auch eine zusätzliche Klassifikation erforderlich ist, die den Aufriß der kaukasischen Häuser als Standpunkt heranzieht, sowie eine, die sich mit der Form des Daches befaßt. Daraus erhellt, daß die Kriterien der zeitgenössischen Ethnographen überraschend stark sich an diejenigen annähern, die vor eineinhalb Jahrhundert¹³ gültig waren. Auch die Ergebnisse, die man erhält, wenn man diese Kriterien anwendet, sind nicht sehr verschieden, obwohl über die lokalen Eigenheiten doch offensichtlich mehr Informationen erzielt werden und man die Geschichte der Wohngewohnheiten im Kaukasus kennenlernt, so daß die heute vorgenommenen Klassifikationen nicht nur viel zutreffender, sondern auch viel nuancierter sind. Dies ist ein Gewinn, der in erster Reihe auf die höherstehende Methodologie zurückzuführen ist, die verwendet wurde und dadurch erwies, wie zweckmäßig es ist, so viele Aspekte wie möglich zu registrieren: „Nur wenn man die wichtigsten Eigenheiten der Wohnung einseitig bewertet und herausstellt, kann man diese mit gewisser Rechtfertigung als zu einem bestimmten Typ, zu einer gewissen Variante oder zu einer Art des Typs gehörend, ansehen,“¹⁴ oder mit anderen

Worten „die Typologie und Karthographie der bäuerlichen Wohnung können nur dann ein deutliches und genaues Bild dieser Wohnung liefern, wenn sie auf der vielseitigen Aufnahme all ihrer Eigentümlichkeiten beruhen.“¹⁵ Mit Hinsicht auf diese mannigfaltige und vollständige Registrierung, haben die Autoren zu der Zeit (1967) auch das Projekt eines Fragebogens aufgestellt, in dem außer den Indikationen über die Struktur der Siedlung (Dorf, Weiler, Kultstätte, Wasser, Erwerbsmöglichkeiten usw.) auch folgende Rubriken über das Haus vorgesehen sind: Beschaffung des Baumaterials (Holz, Stein, Kalk, gegenseitige Hilfeleistung, Volksglauben), Fundament, Estrich, Wände, Feuerstelle, Dach, Fenster und Türen, Rauchlöcher, Lichtöffnungen, Schießscharten, Nischen, Verstecke, Aufriß, Grundriß, Nebenbauten, Zusammenhang zwischen Haus und Familie u.a., wobei jede dieser Rubriken durch eine änderliche Anzahl (bis zu zehn) Möglichkeiten beschrieben werden kann.¹⁶ Der Übergang von den Klassifikationen, die ein einziges Element berücksichtigen, zu denen, die sich auf mehrere Faktoren beziehen, kennzeichnet die Versuche zu einer Typologie, die in letzter Zeit von den sowjetischen Forschern angestrengt werden.¹⁷

Auf diese Weise erzielten Kobytshew und Robakidze eine Typologie des überlieferten kaukasischen Hauses, die an das Verbreitungsgebiet gebunden ist. In Anbetracht dessen, daß diese Typologie von Interesse ist und weil sie eine beachtliche Menge von den Forschungsergebnissen russischer Ethnographen zusammenfaßt, die ein umfassendes Bild der volkskundlichen Baukunst im Kaukasus ermöglichen, sei sie im folgenden ausführlich angeführt:

1. Haus aus Rutengeflecht oder aus Lehmbrocken (ungebrannte Ziegel) mit zwei oder vierflächigem Dach aus Rohr, Stroh, Binsen oder Flachziegeln, mit rechteckig länglichem oder quadratischem Grundriß; Verbreitung bei den abchasisch-adygeischen Völkerschaften, bei den West-

georgiern, Kachetiern, Ingiloiten, Aserbaidshanern, bei den Awaren aus dem Kreis Zakataly, bei den Talyschern aus dem Gebiet Primorje, bei den Udinern, den Osseten, den Tschetschenen, den Inguschen aus der Ebene;

2. Haus im Blockbau (rus. *srub*) mit rechteckig-länglichem Grundriß, zweiflächigem Dach; Verbreitung bei den Karatschaiern, den Balkaren aus dem Baksanpaß unter dem Elbrus-Gebirge, bei dem süd-ossetischen und bei dem tscherkessischen Bergvolk;

3. Haus im Steinbau oder aus ungebrannten Lehmbröcken mit flachem Dach, mit den verschiedenartigsten Auf- und Grundrissen (von den Halbgrubenhäusern bis zum Haus mit zwei bis zu drei Stockwerken); Verbreitung in einem Teil von Georgien (bei den Thuschen, Chewsuren, Mtiulen, Mocheven u.a.), bei den Aserbaidshanern, den Armeniern, den Nord- und Südosseten, den Balkaren, den Berg-Tschetschenen, den Inguschen sowie bei den Awaren, Lesghiern, Tabarassanen, Laken und bei anderen Völkern des Dagestans, bei den Taten, den Talyschern in den Bergen, bei einem Teil der Kurden, bei den Aisoren sowie bei anderen;

4. Haus mit treppenförmigem Pyramidendach, mit verschiedenartigem Grundriß und verschiedenlichem Höhenverhältnis zur Trittebene; Verbreitung bei den Armeniern, den Georgiern aus Kartlija, bei einem geringen Teil der Südosseten sowie bei den Aserbaidshanern und Kurden aus Nagornowo-Karabach;

5. Massive, mehrstöckige festungsartige Steinbauten; Verbreitung bei den Bergvölkern des Kaukasus.

Der Vergleich dieser Klassifikation¹⁸ mit den alten von Ewetzki und Pantjuchow ergibt, daß aus den Klassifikationen des vergangenen Jahrhunderts nichts typologisch Wesentliches (Baustoff, Aufriß, Dachkonstruktion) fehlt und desgleichen, daß die neue Klassifikation keinen bisher unbekannten Typus aufnimmt. Dies würde bedeuten, daß in ihrem Gesamtbild die

kaukasischen Häusertypen, so gut strukturiert sind, daß ihre Unterschiede auch von Nichtethnographen sehr leicht erkannt werden konnten. Es erweckt tatsächlich den Anschein, daß die wesentlichen Unterschiede zwischen den traditionellen Bauten auf dem Gebiet von Kaukasien auch von einigen Reisenden registriert wurden, die viel eher Liebhaber der Kunstgeschichte und Architektur waren und die sich darüber Rechenschaft gaben, daß die kaukasischen Häusertypen ein reiches Vergleichsmaterial bieten. Dies ist der Fall einer wohlüberlegten und überraschend vollständigen Beschreibung, die ein Franzose machte,¹⁹ der in zahlreichen anderen Richtungen irrige Auffassungen hatte über die kaukasischen Völker und über die Zugehörigkeit der Kunstwerke aus diesem an historischen Spuren so reichen Teil der Welt. Man könnte behaupten, daß aus seinen Aufzählungen nicht nur kein wesentlicher Typ des kaukasischen Wohnungsbaus fehlt, sondern, daß auch die Bauten einer wichtigen Kategorie angeführt sind, die in den obenerwähnten Kategorien nicht genannt wird u.zw. die Rundbauten.

Die Tatsache, daß die wichtigsten Typen der überlieferten kaukasischen Wohnhäuser so gut strukturiert sind, daß ihre Unterschiede deutlich und leicht erkennbar werden, bedeutet aber weder, daß die Klassifikationsfragen der volkstümlichen Baukunst im Kaukasus leicht, noch, daß sie heute gelöst sind. Ganz im Gegenteil, wenn die Haupttypen irgendwie als solche von den Forschern angenommen werden, so scheint dies infolge von empirischen Beobachtungen und Übernahme von traditionellen Angaben zu sein und nicht das Ergebnis genauer Aufnahmen an Ort und Stelle. In gewissem Maße gibt sogar der Fragebogen selbst darüber Aufschluß, der in der Art und Weise, wie er zusammengestellt ist, eine Stufe im Prozeß der Erkenntnis ist und kein Schlußabschnitt, der sich durch die Aufführung der Häusertypen selbst ausgezeichnet hätte, so daß die

Aufgabe des Atlas nur noch darin bestanden hätte, die Verbreitungsgebiete eines jeden einzelnen Typs zu lokalisieren und abzugrenzen. Wie ersichtlich, trachtet aber der Atlas danach, die Bestandteile der Bauten zu ermitteln, um erst danach die Typen auszuarbeiten, die eventuell andere sein könnten, allenfalls aber zahlreicher und viel feiner differenziert als die fünf bisher vorgeschlagenen Typen. Der Atlas stellt also mit anderen Worten statt der Schlußphase, d.h. der gebietsmäßigen Festlegung von genau ergründeten Daten nur ein Unternehmen dar, das die Forschung systematischer zu betreiben beabsichtigt. Es ist dies nicht nur der Fall dieses Fragebogens, sondern auch anderer europäischer Atlanten, die veranschaulichen, wie ärmlich und unsystematisch die bisher erworbenen ethnographischen Informationen über viele Länder und Gebiete sind. Wie bereits erwähnt, muß ich aber zugeben, daß dennoch vom Standpunkt der volkstümlichen Baukunst, der Kaukasus verhältnismäßig gut erforscht ist, daß sich aber die Aufnahmen meistens auf Volksgruppen oder kleine Gebiete beschränken und daß die Forschungskriterien sehr verschieden waren. Bei dem Versuch, ein größeres Gebiet zusammenzufassen, kommen deshalb die Unstimmigkeiten, die Überschneidungen leicht zum Vorschein, so daß eine Wiederaufnahme der Forschungen auf einheitlichen Grundlagen erforderlich ist. Auf diese Frage werde ich später noch zurückkommen und zwar auf die Notwendigkeit, die Studien auf große Flächen zu erstrecken, um die Gefahr der irrigen Partikularisationen zu verhüten, die auf den zu engen Blickwinkel zurückzuführen sind, von dem aus die ethnographischen Geschehen betrachtet werden.

Ein sprechendes Beispiel sind in diesem Sinne sogar die im Kaukasus unternommenen Forschungen, wo die historischen, sozialen, ökonomischen und geographischen Bedingungen eben eine breitangelegte Untersuchung erfordern, die die Aspekte der Volkskultur umfassen. Im entgegengesetzten

Fall läuft man Gefahr, daß alles im „lokal- oder national spezifischen“ Stadium stecken bleibt, weil einem die ethnographischen Aspekte bei den Nachbarn unbekannt bleiben. Dies hatte z.B. Kobytshew genau eingesehen, der in einem seiner Studien²⁰ von der Beschreibung der Volksarchitektur der zahlreichen Volksgruppen, aus denen sich die Bevölkerung des Aserbaidshans zusammensetzt, zu deren Beschreibung auf dem gesamten Staatsgebiet übergeht. Im Schlußwort seines wertvollen Studiums, das von eingehender Kenntnis des Stoffes zeugt, befinden sich zwei scheinbar widersprüchliche, so deutlich wie möglich ausgedrückte Thesen nebeneinander, die eigentlich dafür sprechen, den ethnischen Faktor zu berücksichtigen. In der ersten These des Schlußwortes heißt es: „1. Wenn alle bisherigen Ausführungen über den völkischen Wohnungsbau im Aserbaidshan des 19. Jh. zusammengelegt werden, so ergibt sich als erste Bemerkung die enge Beziehung zwischen Wohnungsbau und ethnischer Zusammensetzung der Bevölkerung; die Wohnungsbauten der verschiedenen Völker unterscheiden sich deutlich voneinander. Das Lehmhaus mit flachem Dach ist vornehmlich bei den Aserbaidshanern anzutreffen, das Steinhaus bei den Taten, der Karadam bei den Armeniern, die Isba aus Holz bei den Russen. Die hemisphärische Filzkibitka (Schutzhaus) aus Tuch (Filzjurte) (voilotschnaja?) war vor allem für die Nomaden-Aserbaidshaner typisch, während das Wollzelt mit einem Gerüst aus senkrecht in den Boden gerammten Pfählen für die Kurden spezifisch war,“²¹ wobei der natürliche Schluß eine Typologie ergab, die sich auf die offensichtlichen Unterschiede zwischen den Häusern je nach ihrer völkischen Zugehörigkeit begründete. Zwei Seiten weiter, ist in der zehnten These dasselbe anders ausgedrückt, wobei die Zusammenhänge zwischen einheitlichen, aber auf verschiedenen Staatsgebieten befindlichen Volksgruppen herausgestellt werden, was eigentlich den Gedanken auf-

kommen läßt, daß die Studien im Rahmen verwaltungsmäßig-politischer Grenzen zwecklos sind: „10. Der Vergleich zwischen den Wohnhäusern der Völker des Aserbaidshans, mit denen ihrer Nachbarn, beweist die Bedeutung der historisch-kulturellen Wechselwirkungen, die besonders im Bau von ähnlichen Wohnhäuser-typen ihren Niederschlag finden. So baut man z.B. Lehm- und Steinhäuser, mit Stockwerk, mit flachem Dach, sowohl im Nordosten des Aserbaidshans, als auch im benachbarten Dagestan. Das Haus mit mehrflächigem Dach, das im Nordwesten des Aserbaidshans verbreitet ist, ist in engem Zusammenhang mit dem traditionellen volkstümlichen Wohnhaus in Ostkachetien, und der Karadam stellt ein Verbindungsglied zwischen dem Aserbaidshan und Armenien, Georgien, dem Iran, Afghanistan und vielen anderen Ländern des Orients dar. Die Kibitka der Nomadenvölker findet in den ähnlichen Bauten in Zentralasien sehr nahe Analogien. Folglich ist die Geschichte der Wohnbauten im Aserbaidshan ein eindeutiger Beweis der weitumfassenden historisch-kulturellen Beziehungen, die seine Völker mit den Völkern der Nachbarländer pflegten.“²² In bezug auf die Frage des nationalen Spezifikums und auf die Schwierigkeiten dieses zu bestimmen, sei hier die treffende Bemerkung angeführt, die ein deutscher Erforscher des Kaukasus-Wohnhauses in der Mitte des vorigen Jahrhunderts machte: „Anblick und Form des Hauses, das sich die Tataren (so nennt der Verfasser die Aserbaidshaner — V.K.) bauen, sind ortsbedingt. Dort wo sie in mitten der Georgier leben, ist ihr Haus georgischen Wesens, in Armenien ähnelt ihr Haus dem armenischen stark; im Aufbau des Hauses und der verschiedenen Bauten gibt es aber immer etwas spezifisch Tatarisches, das einem auf den ersten Blick auffällt.“²³ In diese paar Zeilen ist das ganze, höchst heikle Problem des nationalen Spezifikums zusammengefaßt, das für die Ethnographie wesentlich ist und bis heute weder eine genaue

Definition erhalten hat, noch über die entsprechenden Erforschungsmittel verfügt, was noch ärger ist. Ich komme auf das Problem des Studiums der kaukasischen Haustypologie zurück und bringe dabei in Erinnerung, daß der Gedanke über die Notwendigkeit, dieses Problem auf jeweils großen Gebieten zu erörtern, auch in dem Studium dargelegt ist, das dem Fragebogen von Kobytshew und Robakidze vorausgeht und übrigens dieselbe Idee ausdrückt u.zw., daß die Häusertypen die Staatsgrenzen überschreiten: „Die Forschung beweist, daß im Kaukasus eine ganze Serie Wohnungsbautypen vorhanden ist, deren Grenzen ihres Verbreitungsgebietes die Grenzen der politischen und geographischen Gebiete und der ethnischen Gemeinschaften weit überschreiten.“²⁴ Es erweckt mit anderen Worten also den Anschein, daß die erste These aus dem Fragebogen widerlegt wird — denn auch die ethnischen Grenzen umfassen keinen gleichen Häusertyp, der auf noch größeren Verbreitungsgebieten anzutreffen ist, in denen verschiedene Völker leben. Eben darin liegt die Hauptfrage der Typologie des kaukasischen Hauses im besonderen und der volkstümlichen (ländlichen und überlieferten städtischen) Baukunst im allgemeinen: ihr Studium muß auf größtmöglichen Verbreitungsgebieten vorgenommen werden. Nur auf diese Weise werden die Varianten innerhalb der Haupttypen ermittelt werden können und es wird vermieden, die Typen irrtümlich als Varianten zu betrachten. Ferner werden sie zusammengefaßt mit den Bauten aus Geflecht oder aus Lehm, mit zwei- oder vierflächigem Dach, mit recht- oder viereckigem Grundriß (Typus 1 bei Kobytshew-Robakidze), was m.E. zu viele Bestimmungspunkte enthält und zu viele Alternativen, um dasjenige darzustellen, was man allgemein als Typ betrachtet. Im allgemeinen habe ich den Eindruck, daß in der erwähnten Klassifikation viel eher mannigfaltige „Kategorien“ als Typen von Wohnungsbauten vorkommen. Die Analyse

dieser „Kategorien“ in Typen, kann nur anhand der Ausdehnung des Forschungsgebietes vorgenommen werden. Desgleichen kann bei „Typ 3“, das Haus aus Stein oder aus ungebrannten Lehmbröckchen, eine Hütte oder ein zwei- und dreistöckiges Haus sein. Die Typen 4 und 5 scheinen etwas einheitlicher formuliert zu sein, doch enthalten sie die Möglichkeit, Grund- und Aufbau stark zu differenzieren. Der einzige genauer beschriebene Typ ist Typ 2, in dem es sich um einen einzigen Baustoff handelt (Holz), um eine einzige Bautechnik (den Blockbau-srub), eine einzige Art der Dachkonstruktion (Satteldach) und einen einzigen Grundriß (rechteckig – in die Länge ausgezogen); eigentlich wird aber nur der Umriß angegeben, denn die Abzimmerung kann verschieden sein. Es liegt auf der Hand, daß dadurch, daß so viele veränderliche Elemente einbezogen sind, kein einzelnes Kriterium aufgestellt werden kann; nämlich handelt es sich um den Baustoff, den Aufbau und die Dachform. Tatsache ist aber, daß letztere als wichtigstes aussagefähiges Element geführt wird, obwohl die Verfasser zu einem gewissen Augenblick, bei der Aufzählung der Klassifikationsmöglichkeiten, die Dachform als an letzter Stelle stehendes Kriterium und mehr oder weniger konzessiv aufzählen, „ja sogar die Dachform.“²⁵

M.E. stellt die Typologie von Kobytšew-Robakidse aus dem Jahre 1967 im Vergleich zur Typologie, die Kobytšew im Jahre 1964²⁶ aufstellte, keinen Fortschritt dar. In letzterer gelangte man nämlich anhand eines einzigen Kriteriums (Dachform: flaches, Sattel-, treppenartiges Pyramidendach) zu drei Grundtypen, aus denen dann in konsequenter Weise Untertypen und Varianten abgeleitet wurden. So konnte innerhalb des ersten Typs unter einem flachen Dach ein Bau aus ungebranntem Lehm (a) oder aus Stein (b) stehen, wobei jeder davon mit einem, zwei oder drei Stockwerken errichtet sein konnte. Hinzu kamen noch Unterscheidungsmerkmale, die an die Form des

Grundrisses, an die Vorlaube, an die Art der Verzierung gebunden waren. Trotz der Bemerkung, die der Verfasser darüber macht, „daß der heutige Stand der Kenntnisse es nicht gestattet, deutliche Grenzen auch zwischen den zahlreichen Kategorien innerhalb eines jeden Typs zu ziehen,“²⁷ bin ich der Meinung, daß eine derartige konsequente Einteilung dennoch zur Systematisierung des immensen ethnographischen Materials über das kaukasische Haus wesentlich beitragen kann. Aber auch dieses Material befindet sich in einem ständigen Änderungsvorgang. So haben z.B. die Umänderungen, die im Laufe des 19. Jh. stattgefunden haben, als etwa um die Mitte des Jahrhunderts, die auf die Russen zurückzuführenden europäischen städtischen Bauformen neoklassischer, westlicher Art eindringen, zu einer noch größeren Diversifikation der Typologie der Bauten im Kaukasus beigetragen. Einige Häusertypen beginnen zu verschwinden und es entstehen neue. Über diese kann aber hier, in dem gedrängten Rahmen dieses Aufsatzes nicht die Rede sein. Es wäre bloß zu bemerken, daß die Bauten, die auf die Berührung mit der russischen Bevölkerung zurückzuführen sind, seien es die nordischen Blockbauten (srub) oder die mit dem sogenannten quadratischen Grundriß, nicht zu den traditionellen kaukasischen Bauten gezählt werden dürften, da es sich offensichtlich um späte Überlagerungen handelt. Genau wie in ganz berechtigter Weise die russischen Autoren der Klassifikationen auch die Bauten der im Laufe des 19. Jh. an einigen Stellen des Kaukasus angesiedelten Griechen oder Deutschen nicht erwähnen. Alle diese Häuser müßten sicherlich in einem anderen Studium zusammengefaßt werden, das die Dynamik der Änderungen des kaukasischen Wohnbaus behandelt und das ebenfalls von beachtenswertem, jedoch augenblicklich eher soziologischem als historischem Interesse wäre.

Die traditionellen Kategorien oder Typen der kaukasischen Bauten haben eine lange

Geschichte, folglich eine lange Entwicklung hinter sich. Das Verständnis des Entstehens dieser Bauten und ihrer Kennzeichen ist aber unmittelbar mit der geographischen Lage²⁸ und mit dem historischen Schicksal des Kaukasus, eine der Wiegen der Zivilisation der Welt, verbunden.²⁹ Der Kaukasus, der als Kulturgebiet einheitlich ist – eine Einheitlichkeit, die in paradoxaler Weise durch die ethnische und linguistische Mannigfaltigkeit bestimmt wird – gehört zu der riesengroßen Gebirgskette, die die Erdkugel wie ein Gürtel zwischen 30 und 50° nördlicher Breite umgibt, der breiter ist am Ostende (Himalaja, Tianschan, Tibet) und in der Zentralzone (Afghanistan, Iran), schmaler im Westende (Karpaten, Alpen) und sich an der Küste des Atlantischen Ozeans völlig verliert (Pyrenäen, Nordwestafrika). Es handelt sich folglich um die große tektonische Einheit der alpinischen Höhen, die drei Kontinente durchziehen. Das was man heute unter Kaukasus versteht, ist ein komplexes geographisches Gebiet, das aus den hohen Gipfeln im Norden besteht (der sogenannte große Kaukasus), aus einer zentralen Senke, deren von Nordwesten nach Südosten fließende Axe der in das Kaspische Meer mündende Fluß Kura ist, aus der südlichen Kette des kleinen Kaukasus, die der Fluß Aras abgrenzt. Die Nordgrenze des Kaukasus bildeten schon in der Antike nicht die Linie der Höhenzüge und Wasserscheiden, denn beide Abhänge der Gebirgskette sind von Völkern gleicher Kultur besiedelt, sondern das Gebiet der tiefen Senke, durch die die hie und da sumpfigen Flüsse Manytsch und Kuma fließen. Genau wie im Fall der Karpaten, hat der Kaukasus die von gleichen Völkern bewohnten Gebiete nicht getrennt, sondern zusammengehalten.³⁰ Die im Norden gelegene Steppe bildet die Grenze dieses Kulturgebietes. Die Verbindungen zu Vorderasien, nach Süden zu, sind sowohl geographisch als auch historisch und kulturell viel mannigfaltiger, sind doch die kaukasischen Gebiete ein Teil des

Persischen Reiches von Cyrus und Cambise gewesen (6. Jh. v.u.Z.). Die tektonische Geschlossenheit des Gebietes erhellt eindeutig, aus der sehr regelmäßigen (Nordwest nach Südost) parallel ausgerichteten Faltung der vier Hauptzüge: die Kuma-Manytsch-Senke, die Gebirgskette des großen Kaukasus, die zentrale Senke des Kura, die Gebirgskette des kleinen Kaukasus. In den zahlreichen Verzweigungen dieses gebirgigen Gebietes, haben sich im Laufe der Zeiten unzählige archaische Elemente in der Kultur der zahlreichen verschiedenen Sprachen sprechenden Völker erhalten (davon einige sehr klein sind, knapp einige Tausend Seelen umfassen).³¹ Unter diesen Elementen nimmt der Wohnungsbau eine wichtige Stelle ein. Die kaukasischen Wohnungstypen sind sehr verschieden; sie widerspiegeln auf einem kleinen Gebiet fast die gesamte Skala der menschlichen Wohnungsbauten im allgemeinen, so daß von diesem Standpunkt aus, der Kaukasus ein ideales Gebiet für vergleichende ethnographische Studien ist. Wie auch weiter oben erwähnt, kann übrigens die völkische Baukunst im Kaukasus (so wie in anderen Gebieten) nicht ohne ständige Bezugnahme auf die benachbarten und manchmal sogar auf entfernte Gebiete vorgenommen werden, die aber gleiche Lebensverhältnisse haben.

Es ist überraschend, wie wenig Raum die Höhlenwohnung in den erwähnten Studien der Ethnographen eingenommen hat, wenn man bedenkt, daß der Kaukasus in einem Gebiet liegt, in dem dieser uralte Wohnungstyp seine größte Konzentration aufweist. Zweifellos können in den Arbeiten, die den historisch-ethnographischen Atlas des Kaukasus vorbereiten, diese Wohnungen fehlen, obwohl sie der Atlas in seinem historischen Teil wenigstens erwähnen müßte, schon deshalb, weil sie heute nur noch in äußerst seltenen Fällen benützt werden.³² In den oben erwähnten Typologien erscheint die „Höhle“ als Wohnung nur innerhalb einiger streifenden Beweisführungen und zwar einmal, als der

Ursprung des Wohnungsbaus mit treppenförmigem Pyramidendach erörtert wurde³³ und ein weiteres Mal, als der Übergang von der Höhlenwohnung zu der mit flachem und mit Terrassendach³⁴ festgestellt wurde, wobei in beiden Fällen die Arbeit eines Forschers angeführt ist, der sich mit den alten Wohnungstypen im Kaukasus befaßte.³⁵ Die Spuren der Höhlenwohnungen reichen im Kaukasus bis ins Paläolithikum und Neolithikum zurück³⁶ und die überraschende Entwicklung, die dieser Wohnungstyp in Urartu erfahren hat (der Höhlenkomplex in der Gegend des Vansees),³⁷ erklärt die zahlreichen späteren Höhlenkonzentrationen, wie sie bei Wardsija und Uplis-Tschike in Georgien zu finden sind. Als Pjotrovskii die Meinung von C. F. Lehmann-Haupt zitierte, über die Zusammenhänge zwischen den Höhlenwohnungen aus Armenien und denen aus Phrygien, Kappadokien, Ägypten, Etrurien, Griechenland, Phönikien und Palästina, weist er aber auch auf die Zusammenhänge mit den Höhlenwohnungen aus dem geographisch viel näher gelegenen Iran. Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Höhlenwohnung in vielen Gegenden der Erde anzutreffen ist; laut der Meinung einiger Verfasser bildet sie einen der drei möglichen großen Zweige in der Geschichte des indoeuropäischen Hauses.³⁸ Die Entwicklung, die die Höhlenwohnung erfahren hat, von dem Gebrauch einer natürlichen Höhle als Wohnung bis zu der tief in den Felsen eingelassenen künstlich ausgehöhlten Wohnung, erstreckt sich über eine weite Zeitspanne, doch handelt es sich hier in vorliegendem Aufsatz hauptsächlich um die Verbindung, die zwischen der Wohnung mit treppenförmigem Pyramidendach und der Höhlenwohnung bestehen könnte. Eine derartige Verbindung schien mir möglich, als ich den großartigen mittelalterlichen Grottenkomplex von Wardsija besichtigte und bei diesem Anlaß die kleine ländliche Siedlung von Katschkari erforschte, die hinter dem hohen Gipfel versteckt lag, in dem sich Wardsija befindet. Viele der

primitiven Darbasiformen aus dieser Ortschaft sowie die Unterstände der Tiere, wurden so gebaut, daß die großen Höhlen und Felswände der Umgebung als Bestandteile der Räumlichkeiten dienten und von Balken im bekannten Pyramidenbau überdacht waren. Das Leben in diesen dörflichen Gemeinschaften war eng an die Umwelt gebunden, die aus Felsen bestand, in die allerlei Nebengebäude, Kelter, Küchen eingebaut waren. Der allgemeine Anblick war beeindruckend, es schien gerade, als ob die Siedlung noch zur Zeit der Königin Thamar lebte, deren Bildnis in einer Freske auf dem anderen Abhang der Höhe, d.h. in Wardsija zu sehen war. Es dürfte möglich sein, daß die Dorfsiedlung von Katschkari, der ökonomische Anhang des mittelalterlichen Komplexes von Wardsija war und sich bis heute in ursprünglicher Form erhalten hat.

Der Ursprung der besonderen Dachkonstruktion in treppenartiger Pyramidenform hat die sowjetischen Forscher stark beschäftigt³⁹; ihre verschiedenen Meinungen können in drei Punkte zusammengefaßt werden: der Ausgang liegt 1. in der Höhlenwohnung; 2. in der Höhlenwohnung aber mit der Übergangsform zur Grubenwohnung; 3. in der Grubenwohnung. Unter dem Begriff Grubenwohnung ist m.E. nicht so sehr der leichte, mehr oder weniger in den Boden gegrabene Wohnungsbau, sondern die ursprüngliche Feuergrube gemeint, was einer der erwähnten Forscher sehr richtig herausgefühlt hat, der auch den Schluß zog, daß die urtümliche Notwendigkeit das Feuer zu schützen, an verschiedenen Orten ganz unabhängig voneinander den gleichen Typ von Bauten bewirken konnte.⁴⁰ Diese besondersartige Dachkonstruktion (treppenförmige Pyramide), die die drei großen Varianten (georgischer Darbasi, armenischer Glchatum und aserbaidshanischer Karadam) kennzeichnet, hat sich m.E. im Laufe der Zeiten bei sehr vielen Völkern auf fast allen Erdteilen in zweierlei Hauptrichtungen entwickeln können: die erste ist an die Höhlen-

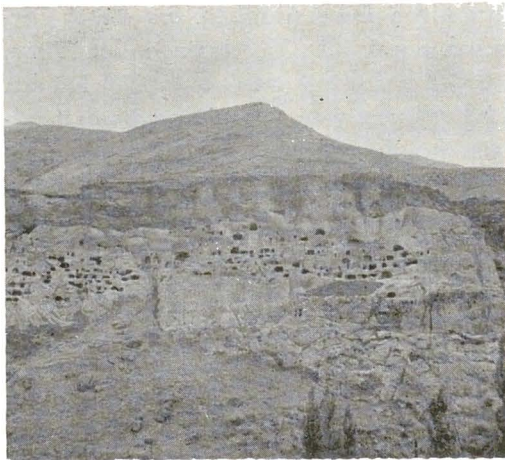


Abb. 1. — Der große Höhlenwohnungskomplex von Wardsija (Georgien) (Foto Paul Petrescu).

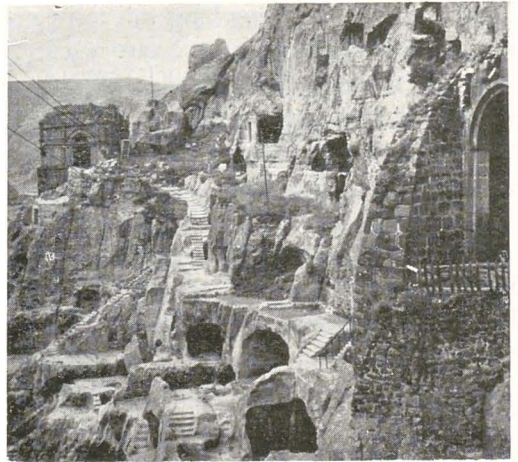


Abb. 2. — Detail aus der Felsenwand des Höhlenwohnungskomplexes von Wardsija mit den Wohnungseingängen (Foto Paul Petrescu).

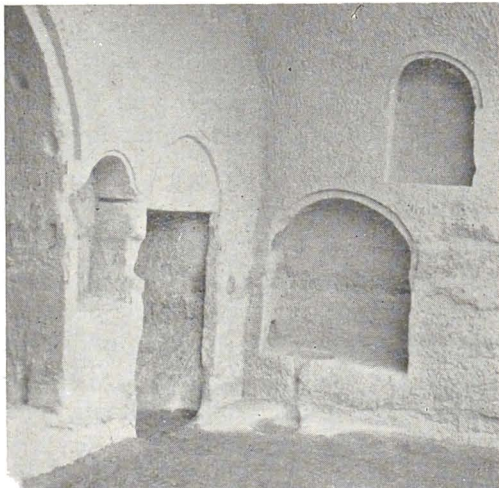


Abb. 3. — Innenansicht einer Höhlenwohnung von Wardsija: in den Felsen gehauene Nischen, Rundbogen, Stellen für die Aufbewahrung der Weingefäße.

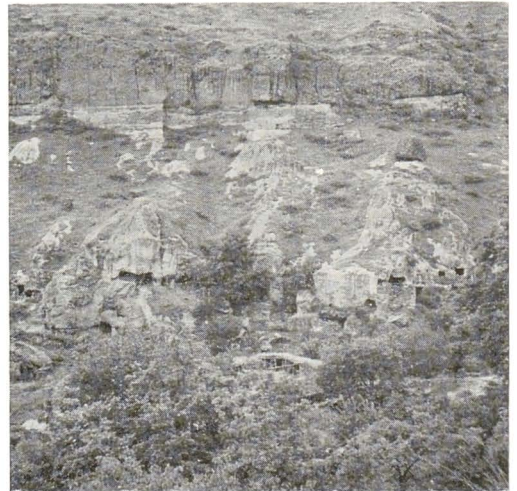


Abb. 4. — Das Darbasi-Dorf Katschkari, das auf dem widersinnigen Abhang der Siedlung von Wardsija liegt (Foto Paul Petrescu).

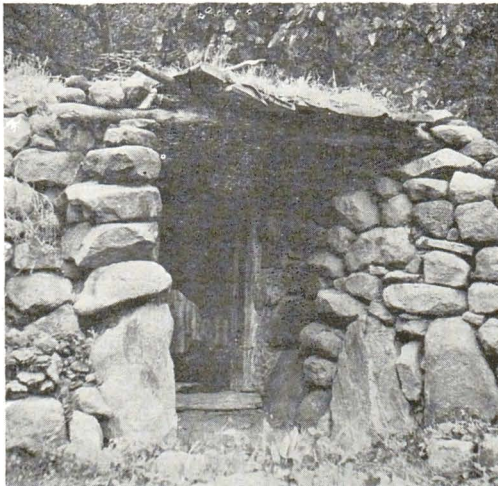


Abb. 5. — Eingang zu einem Darbasi in Katschkari (Foto Paul Petrescu).



Abb. 6. — Wohnungen mit treppenförmigem Pyramidendach (Glchatum) in Wardenik, Armenien (Foto Paul Petrescu).

wohnung gebunden und hat folglich felsige Gebirgszonen als Ausgangspunkt, in die eine Unterkunft gebaut werden kann, in der bloß eine oder zwei Seiten baumäßig ergänzt werden (diesen Gedanken bringt auch Sumbadse zum Ausdruck, als er meint, daß „in all diesen Provinzen (Shida Kartlij, Meschetien, Dsavachetien, Trialetien) die Dörfer auf den Südabhängen der Höhen liegen; die Wohnungen sind zur Hälfte in Relief ausgestochen“⁴¹); die zweite Entwicklungsrichtung ist mit der Grubenwohnung in Verbindung, das heißt, es wird von den primitiven Feuerlöchern ausgegangen und in einfacherer Art die verschiedenartigen Grubenwohnungen errichtet, deren Dach hauptsächlich zweischichtig ist (einer der monumentalen Typen ist auch im südlichen Teil von Rumänien anzutreffen⁴²); in komplexerer Art gelangte man zu den verschiedenen Bauten, mit „falschem Kuppeldach“,⁴³ die auf verschiedenen Länge- und Breitegraden der Erde anzutreffen sind. Die am stärksten entwickelte Variante dieser zweiten Art ist die kaukasische, darunter m.E. der Darbasi und der Glchatum das Denkmalstadium darstellen, das von keinen anderen Wohnungsbauten der Welt erreicht wurde.

Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte der Grubenwohnung aufzuführen, was eigentlich auch unmöglich wäre, wenn man die großen Mengen des archäologischen Materials berücksichtigt, die sich angehäuft haben. Es sei bloß erwähnt, daß die Grubenwohnung in einer der angeführten Klassifikationen⁴⁴ eine der großen Wohnbaukategorien darstellt. Bei dem gleichen Verfasser sind zahlreiche Zitate der antiken Klassiker angeführt, die deshalb interessant sind, weil sie sich auf zahlreiche, derzeit bekannte geographische Zonen beziehen⁴⁵ und besonders weil zwei von den Zitierten sich mit zum Kaukasus gehörenden und den sehr nahe gelegenen Gebieten befassen. Die Beschreibung der Wohnung der Armenier lautet bei Xenophon wie folgt: „Die Wohnungen waren unterirdisch; der Ein-

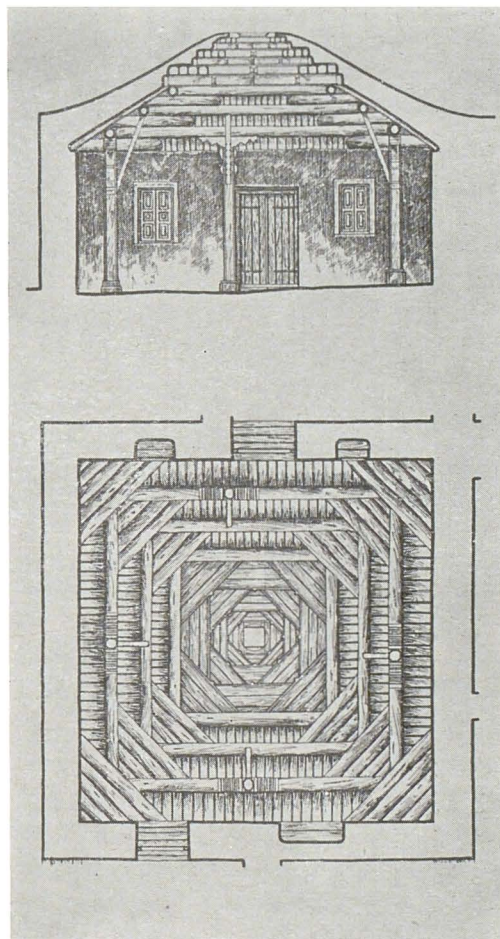


Abb. 7. — Schnitt und Struktur des treppenförmigen Pyramidendaches eines Glchatums aus Wardenik (Aufriß Architekt Nubar Papukhian, Eriwan).

gang sah einem Brunnenschacht ähnlich, aber innen waren sie geräumig. Der Eingang der Tiere war gegraben, während die Menschen durch den Schacht eine Treppe herabstiegen.“⁴⁶ Vitruvius beschreibt, wie die Phrygier ihre Behausung in natürliche Wohnhügel gruben und unterirdisch große Räumlichkeiten einrichteten, in denen es im Winter warm und im Sommer angenehm kühl war.⁴⁷ Diese Beschreibung von Vitruvius ist eigentlich eher mit dem Ursprung des Darbasi in Beziehung als die üblich angeführte Beschreibung der Wohnung der Kolchier an der Westkaukasischen Küste, die sich m. E. auf das Holzhaus im Blockbausystem bezieht. Auch der Gegensatz bei Vitruvius über den „Mangel an Wäldern“ in Phrygien und den „Reichtum an Wäldern“ in der Kolchis, rechtfertigt die Behauptung, daß es sich im ersten Fall

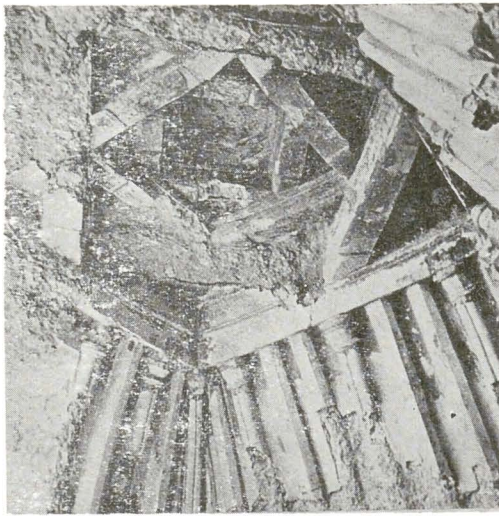


Abb. 8. — Steindecke einer alten Halbgrubenwohnung in Kaschmir, die strukturell identisch ist mit dem kaukasischen treppenförmigen Pyramidendach nach Ettore Camasca, a.a.O., S. 65).

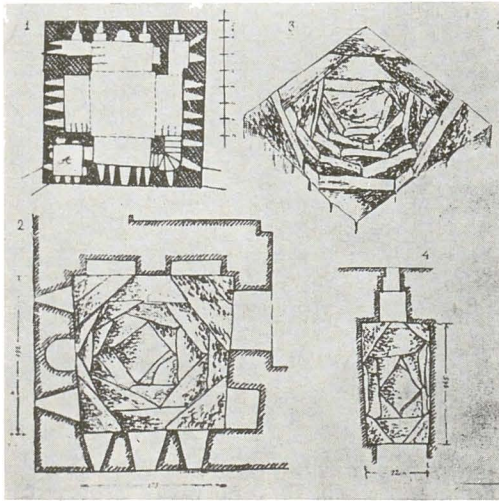


Abb. 9. — Treppenförmige Pyramidendächer vom Typus „falsche Kuppel“, bei einer wehrhaften Wohnung in Largsi, Georgien (1. Grundriß der Wohnung; 2, 3 Darbasi über dem im Grundriß mit A bezeichneten Raum und 4. auf einer Kirche in Zirkoli in der Ksani-Schlucht, Georgien (nach Sumbadse, a.a.O., S. 22).

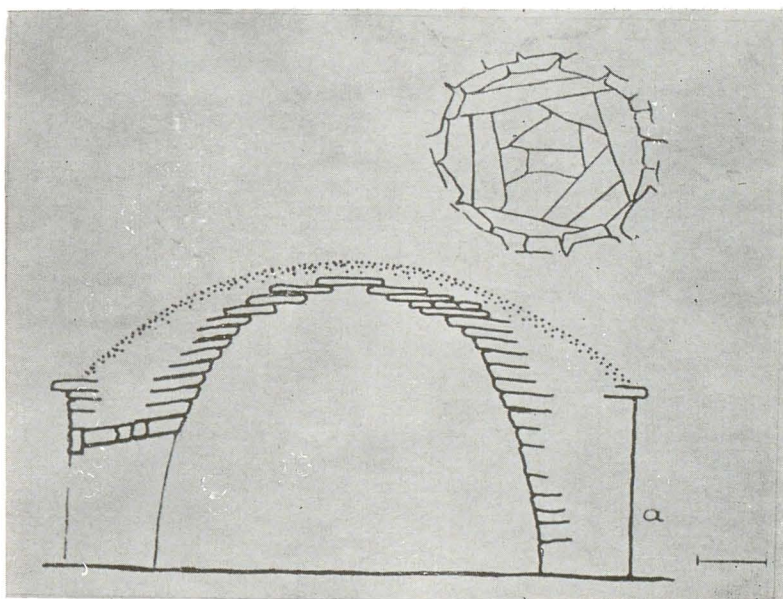
um den Ursprung des Darbasi als Vorbild des in die Erde gegrabenen und mit pyramidal angeordnetem Holzdach gedecktem Wohnungsbau handelt und im zweiten, um das auf der Trittbfläche im Blockbau aufgebaute Stammholzhaus. Hinzugefügt sei, daß bei allen kaukasischen Wohnungsbauten (Darbasi, Glchatum, Karadam) die Wände aus Stein errichtet sind und nur das Dach mit seinen zweifellos infolge der Notwendigkeit, die Räumlichkeiten zu erweitern, viel später aufgekomenen Ständern aus Holz ist. Der eigentliche Bau besteht aus Stein oder aus Lehm. Eine genaue Beschreibung der Bauweise eines Glchatums⁴⁸ — u.zw. wird zuerst eine

Fläche im Quadrat (6×6 m) eingeebnet, dann an den Seiten des Quadrats ein etwa 3,5 m tiefer und 1 m breiter Graben angelegt und an die Ecken je ein starker (70 cm Durchschnitt) Eckpfeiler auf einen großen Stein aufgestellt, dann das Balkengerüst des pyramidenförmigen Daches errichtet und schließlich die ausgehobene Erde durch die obere Öffnung des Daches herausgeworfen — beweist ganz eindeutig, daß es sich um eine besondere Dachkonstruktion aus Holz handelt, daß aber die Wände aus Lehm und mit unbehauenen mit Lehm- oder Kalkmörtel verbundenem Stein verpackt sind. Nachdem das Dach gesetzt war, wurden die Wände in Fortsetzung gegraben, so daß sie etwa um 1,5 m von der Linie des ursprünglichen Grabens zurückgezogen sind und die Eckpfeiler (siun) sichtbar werden, so daß der Allzweckraum sich zu einem Quadrat mit der Seitenlänge von 8 bis 9 m gestaltete. War in einer etwas neueren Zeit der Glchatum oder der Darbasi oberhalb der Trittebene gebaut, so waren die Wände vollständig aus Stein. Weder in der Fachliteratur, noch anlässlich der Geländeforschung, die ich in Transkaukasien vornahm, fand ich einen Darbasi oder einen Glchatum, der ausschließlich aus Holz gebaut gewesen wäre. Dies bekräftigt meine Überzeugung, daß der Ursprung dieser kaukasischen Bauten nicht in der für die antike Kolchis typischen von Vitruvius beschriebenen Baukunst in Holz liegt, sondern in der urtümlichen „Feuergrube“, die mehr oder weniger tief in den Boden gegraben ist und dann im sogenannten System der „falschen Kuppel“ gedeckt wurde, die sowohl aus Holz als auch aus Stein bestehen kann und Formen annimmt, die von den primitivsten bis zu den kompliziertesten aus den georgischen Städten reichen. Wie bereits erwähnt, kann der Ursprung auch in den Schutzhäusern liegen, die an die Höhlen oder Felsen angebaut wurden oder in steinigen Gebieten. In diesen Fällen wird ausschließlich Stein

auch für die Konstruktion dieses Daches verwendet.

Es könnte sein, daß eben diese Bauten, die ausschließlich aus Holz errichtet und bis in die heutige Zeit in ihren ursprünglichen Formen erhalten geblieben sind, die Vorlagen zu den Holzhäusern sind, für deren Bau, wie der Georgier Sumbadse beobachtete, Werkzeuge aus Eisen erforderlich waren. Beispiele derartiger Bauten befinden sich die ganze euroasiatische Gebirgskette entlang, aus Kaschmir über den Kaukasus und bis in die Iberische Halbinsel. Das Beispiel aus Kaschmir liefert Strzygowski, der den kleinen Tempel aus Pandrethan (südöstlich von Srinagar) beschreibt, der zwischen 913 und 921 erbaut wurde⁴⁹; auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen den anderen beiden Beispielen des „falschen Kuppeldaches“ aus Stein, davon eines Sumbadse in einer wehrhaften Wohnung aus dem Verband von Largwisi (18.Jh.) und bei der Kirche aus Zirkoli (9.Jh), in der Ksani-Schlucht⁵⁰ in Südossetien fand und das andere ein Rundbau, die „Safurda“ aus Pena Verde, im Gebiet von Castelo de Vide e Marvão Provinz Alentejo in Portugal, aus Granit, mit 4,50 m Durchmesser und 2,50 m Höhe ist.⁵¹ Ich weise noch besonders darauf hin, daß es sich sowohl im georgischen, als auch im portugisischen Beispiel um ebenerdige Bauten handelt und daß hier die Dachkonstruktion und nicht die Grubenwohnung erörtert wird.

In bezug auf die „Grubenwohnung“, ihre Beschreibung aus der Antike und die Art wie sie in zahlreichen Gebieten der Erde weiterbesteht, muß festgesetzt werden — hinsichtlich der Beschreibung des hier interessierenden, in Zusammenhang mit der kaukasischen Wohnung stehenden Typs — daß diese Grubenwohnung mit einem pyramidenförmigen Dach aus horizontal aufgelegten Holzstammringen gedeckt ist und daß diese Holzstammringe gegen die Spitze des Baus zu immer kleiner werden, daß der Bau in seiner Gesamtansicht jedoch keine Pyramide ist, weil er nicht



in einer Spitze ausläuft, sondern einen Pyramidenstumpf darstellt. Wegen der Vervielfältigung der Überlagerungswinkel der Stammringe ähnelt der Gesamtanblick manchmal einem Kegelstumpf, wie im Falle des Darbasi (Kegelhütte) der Familie Porakischwilli,⁵² der im Jahre 1903 von dem deutschen Architekten Karl Zaar aus Tbilissi nachgezeichnet wurde. Wesentlich und mitbestimmend ist für diesen Wohnungsbau, ob er nun in den Boden gegraben oder infolge der historischen Entwicklung ebenerdig ist und die Öffnung am oberen Ende der pyramidenförmigen Konstruktion. Ursprünglich diente diese Öffnung auch als Wohnungseingang, was auch die Autoren der Antike beglaubigen und auch heute noch an verschiedenen Stellen der Erde zu finden ist. Mit der Zeit diente diese Öffnung im Kaukasus nur noch als Fensteröffnung oder als Rauchloch für den durch das Feuer in der offenen Herdstelle unter der Öffnung entstandenen Rauch. Die im Zuge der anfangs rudimentären Bautechnik der falschen Kuppel sich ergebende Dachöffnung, unterscheidet diese Bauten, die mit den kaukasischen Varianten (Darbasi, Glchatum, Karadam) in Verbindung sind, von den Kuppelbauten, die in einigen iranischen und afghanistischen

Abb. 10. — Falsche Steinkuppel einer Safurda aus Pena Verde, Portugal (nach Ernesto Veiga de Oliveira u.a., a.a.O., S. 160).

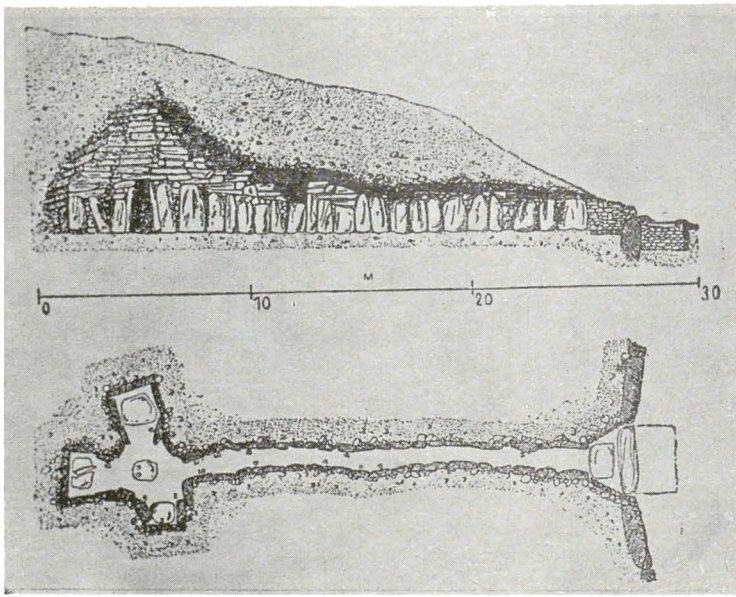


Abb. 11. — Kuppelgrab mit langem Zugang, New Grange, Irland (nach Carl Schuchhardt a.a.O., S. 60).

Dörfern anzutreffen sind. (Eigentlich ist die „falsche Kuppel“ den Steinbauten eher entsprechend als den Holzbauten). Das Bild des von Strzygowsky beschriebenen ostpersischen Dorfes,⁵³ mit seinen Häusern mit quadratischem Grundriß, auf denen sich weiße Halbkugeln erheben und seine Meinung unterstützen, laut welcher die armenische Monumentenbaukunst sich aus diesen ländlichen Bauten ableitet, stellt ein sprechendes Beispiel dar für den Unterschied zwischen diesen tatsächlich

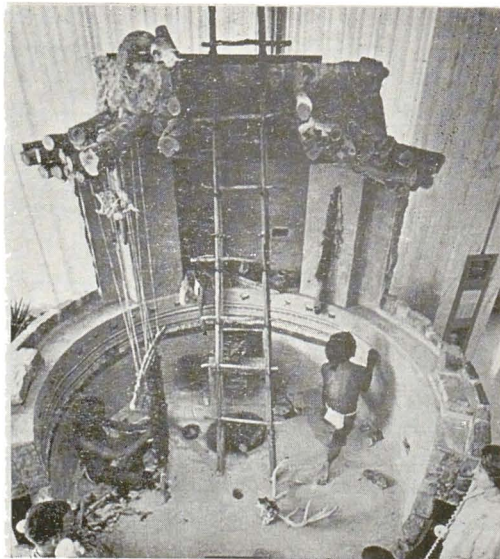


Abb. 12. — Halbgrubenwohnung, Kiva, der Indianer aus Kolorado, USA (nach Bruce Dale, National Geographic Society).

geschlossenen Kuppeln und den anderen, tiefen, mit einer Öffnung versehenen, die m.E. eher die Vorlage zur Sakralarchitektur im Kaukasus darstellen. Allenfalls sind hier zwei völlig verschiedene Dinge im Spiel und wenn noch hinzugefügt wird, daß diese persischen Kuppeln aus Ziegeln oder sehr regelmäßig behauenen Stein errichtet sind und zwar in einem System, das von ganz ausnehmender Meisterschaft der Bauleute zeugt, so wirkt das noch sprechender. Die persische Kuppel, sogar die ländliche, stellt ein baugeschichtlich entwickelteres Stadium dar, während der kaukasische pyramidenförmige Bau an die alte Überlieferung der falschen Kuppel gebunden ist, die vom Stein auf das Holz übertragen wurde. Übrigens sind auch im Iran und in Afghanistan nebeneinander beide Arten ländlicher Bauten anzutreffen: Bauernhäuser mit Kuppeldach, zusammen mit Bauernhäusern mit Pyramidendach. Dieser technische Unterschied, der vielleicht auf einen sozialen und ethnischen hinweist, ist noch nicht untersucht worden. Der Unterschied zwischen den beiden Wohnungstypen, wurde kürzlich von einem schwedischen Reisenden in Afghanistan erkannt, der im dünnen Gebiet im Süden des Landes, in der Gegend von Kandahar, über die Kuppelhäuser notiert: „Die dicken Wände schützen vor der Kälte des Winters und vor der Hitze des Sommers. Das Haus ist gelüftet und schalldicht... Die Dächer sind gewölbt, die Flächen offen, die Linienführung harmonisch. Es wird mit Formen und Flächen gehandhabt. Die Form dieser Bauten ist den menschlichen Erfordernissen angemessen, denn in unmittelbarer Abhängigkeit vom Baustoff und von der Zweckdienlichkeit gestattet sie keine gewagten Versuche... Alles ist wohlüberlegt und im Laufe von tausenden von Jahren verbessert, um für den Menschen das ihn ansprechende Milieu zu gestalten. Die hohen Kuppeln bilden Luftkissen unter den dicken Lehmwänden und die Luft im Raum ist auch während des heißesten Wüstensommers kühl und

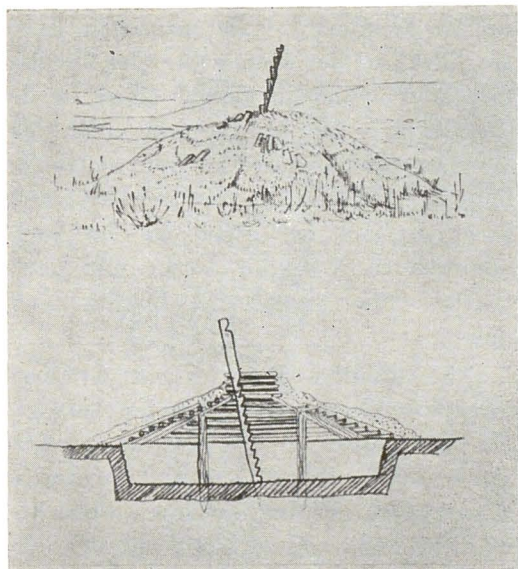


Abb. 13. — Ansicht und Schnitt einer Halbgrubenwohnung mit treppenförmigem Pyramidendach vom Stamme Salish, Kanada (nach Ettore Camesasca, a.a.O., S. 17).

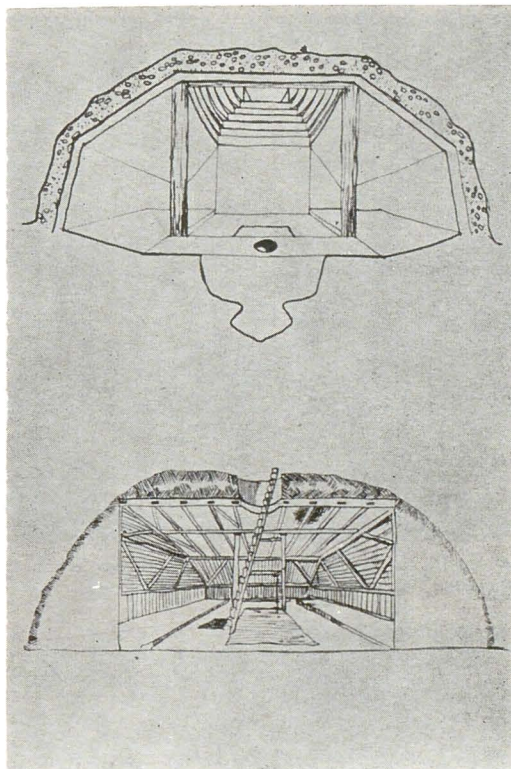


Abb. 14. — Oben: Schnitt durch eine Winterwohnung der Westeskimos, Alaska. Unten: Schnitt durch eine alte Wohnung mit quadratischem Grundriß in Kamtschatka (nach Ettore Camesasca, a.a.O., S. 59).

frisch,⁵⁴ während für die Gebiete im Nordosten, wo die höchsten Gebirgszüge der Welt: Hindukusch, Pamir und Karakorum zusammentreffen, an den Kreuzungen der hohen Gebirgsstraßen, zwischen Afghanistan, China, Kaschmir und Tadshikistan, auf der Straße von Faizabad nach Isch Kaschim, der Autor im „Robat“ (Gaststätte) der Ortschaft Zebag notiert: „Wenn ich des Morgens erwache, blicke ich nach oben, auf die Decke des Robats. Erst jetzt im Morgenlicht, läßt sich all das erkennen, was gestern im Dunkel verborgen lag. Die Decke ist ein Laternendach. Die Balken sind künstlerisch wie für einen Holzdom geschichtet. Eine Holzkuppel mit Rauchöffnung. Zum letzten Mal sah ich ein derartiges Dach in der Buddha-Grotte in Bamian (nordwestlich von Kabul — P.P.). Die Tempel-Grotten waren aber bloß Steinkopien der Holztempel. Es besteht eine direkte Verbindung zwischen dem Pseudolaternendach in Bamian und dem echten Laternendach, das heute noch in Zebag funktioniert . . . Das Laternendach wurde auf der iranischen Hochebene vervollkommen und wurde von den durch ganz Asien ziehenden Handwerkern und

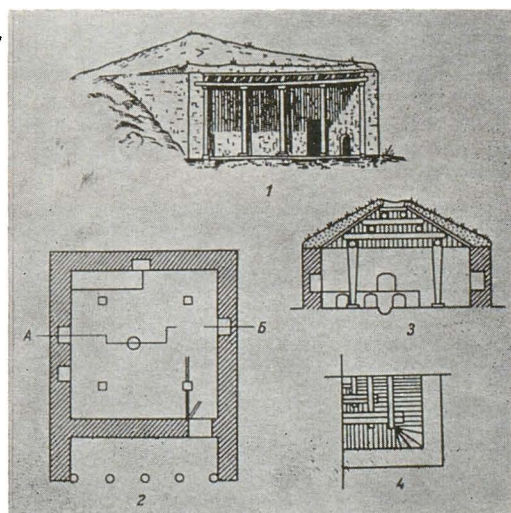


Abb. 15. — Wohnungsbau mit treppenförmigem Pyramidendach (Karadam), Aserbaidshan (1. Außenansicht; 2. Grundriß; 3. Schnitt; 4. Detail der Ecke des treppenförmigen Pyramidendaches) (nach V. P. Kobytshew, a.a.O., S. 25).

Händlern verbreitet. Das Laternendach aus Zebag gefällt mir, ich kann nicht

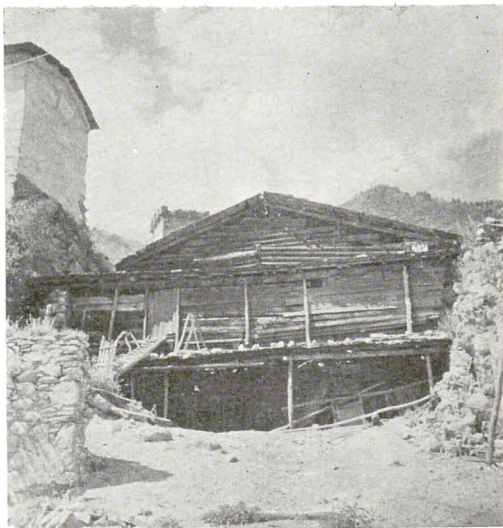


Abb. 16. — Holzhaus mit zweiflächigem Dach in Swanien, Georgien (Foto Paul Petrescu).



Abb. 17. — Treppenförmiges Pyramidendach bei einem Winzerhäuschen in Gorj-Oltenien, Rumänien (Foto: Historisches und ethnographisches Museum Goleşti-Argeş).

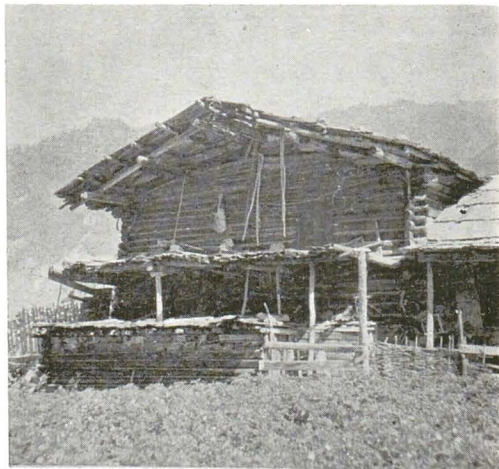


Abb. 18. — Haus im Blockbausystem mit zweiflächigem Dach, Vorlage der Steinhäuser in Mestia-Swanien, Georgien (Foto Paul Petrescu).

umhin, es immer wieder anzusehen. Es ist ein Glied in der Geschichte der Zivilisationen.“⁵⁵ Dieses wichtige Glied in der Geschichte der Zivilisation und der Wohnungsbauten hat folglich ein weites Verbreitungsgebiet, denn das treppenförmige Pyramidendach ist sowohl in Turkestan, als auch in Kaschmir belegt und deckt folglich eine riesengroße Fläche Innerasiens.

Die Tradition dieser Konstruktionsart ist uralte und kann mit den ältesten Anfängen der Zivilisation in Verbindung gebracht werden.⁵⁶ Bereits im Neolithikum sind in Westeuropa Wohnungsbauten errichtet worden, deren Ähnlichkeit mit den hier erörterten überraschend ist, obwohl es sich um Gräber handelt und nicht um Wohnungen.⁵⁷ (Vielleicht ist es angebracht, hier die Bemerkung einzufügen, daß ein Teil der alten Bauten aus dem westlichen Mittelmeergebiet z.B. in den Balearen⁵⁸ zwar scheinbar durch die allgemeine Struktur eine Ähnlichkeit aufweisen, jedoch durch die mittlere Ständersäule von den bezüglichen Häusern abweichen.) Neuerdings von den georgischen Archäologen gemachte Entdeckungen, brachten in Transkaukasien ähnliche Strukturen ans Licht, deren Alter bis in das 3. Jahrtausend v.u.Z. zurückreicht.⁵⁹ Den russischen Forschern ist auch die räumliche Verbreitung dieses Wohnungstyps sowie sein Alter bekannt. Einige verbinden ihn mit dem Megaron der ägäischen Welt.⁶⁰ Etwas weniger bekannt ist aber die Tatsache, daß derartige Behausungen auch in Nordamerika,⁶¹ in Kanada und Alaska⁶² und in Kamtschatka⁶³ vorkommen, wodurch sich das Verbreitungsgebiet dieser Urwohnung plötzlich sehr erweitert. Wie aber bereits ausgeführt, erreichte die Wohnung mit treppenartigem Pyramidendach die höchsten größenmäßigen und dekorativ architektonischen Entwicklung im Kaukasus. Dies ist auch von den zahlreichen Varianten bestätigt, die für diesen Typ im Kaukasus, sowohl in Georgien⁶⁴ und Armenien⁶⁵ als auch im Aserbaidschan⁶⁶ registriert

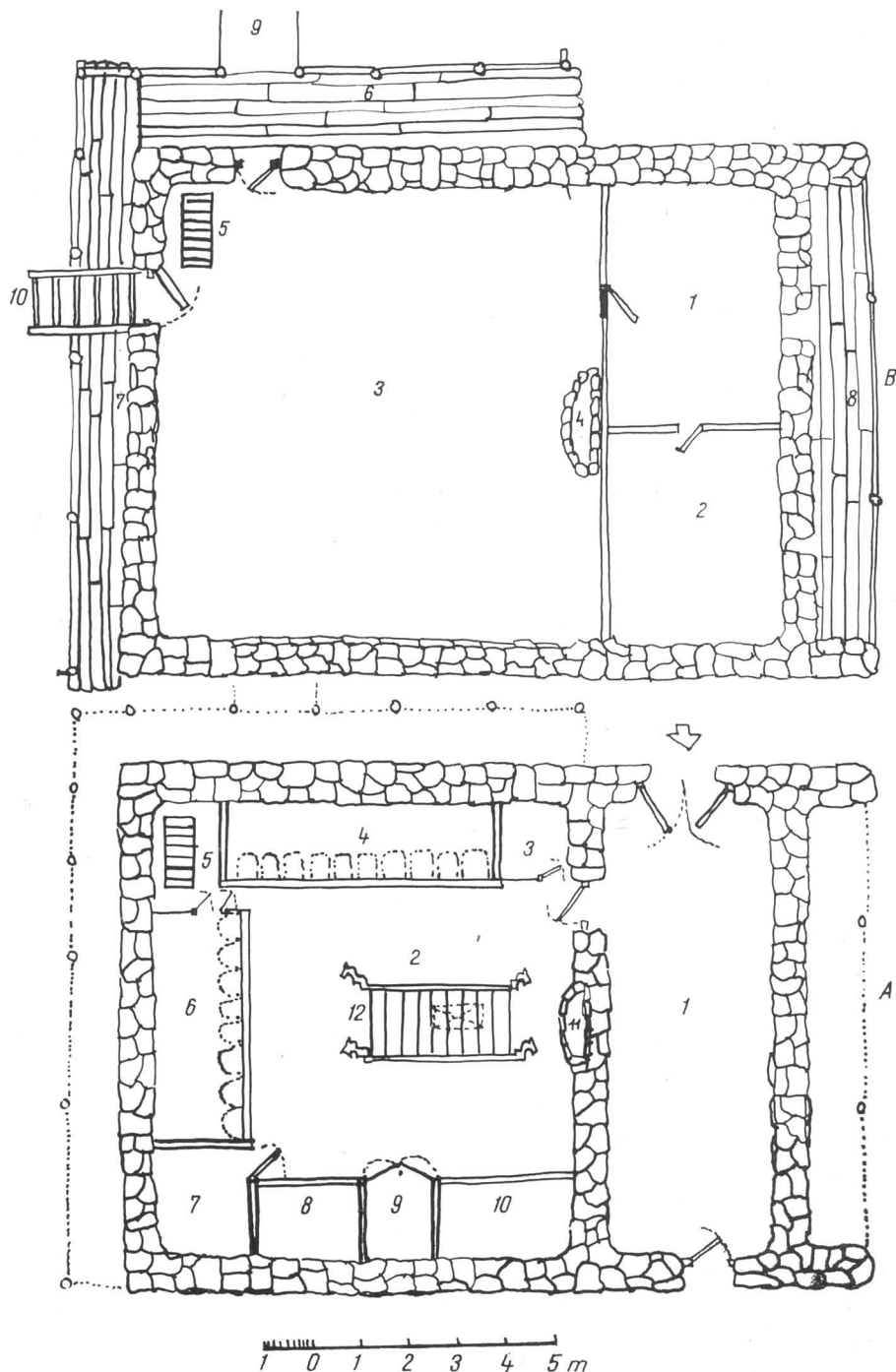
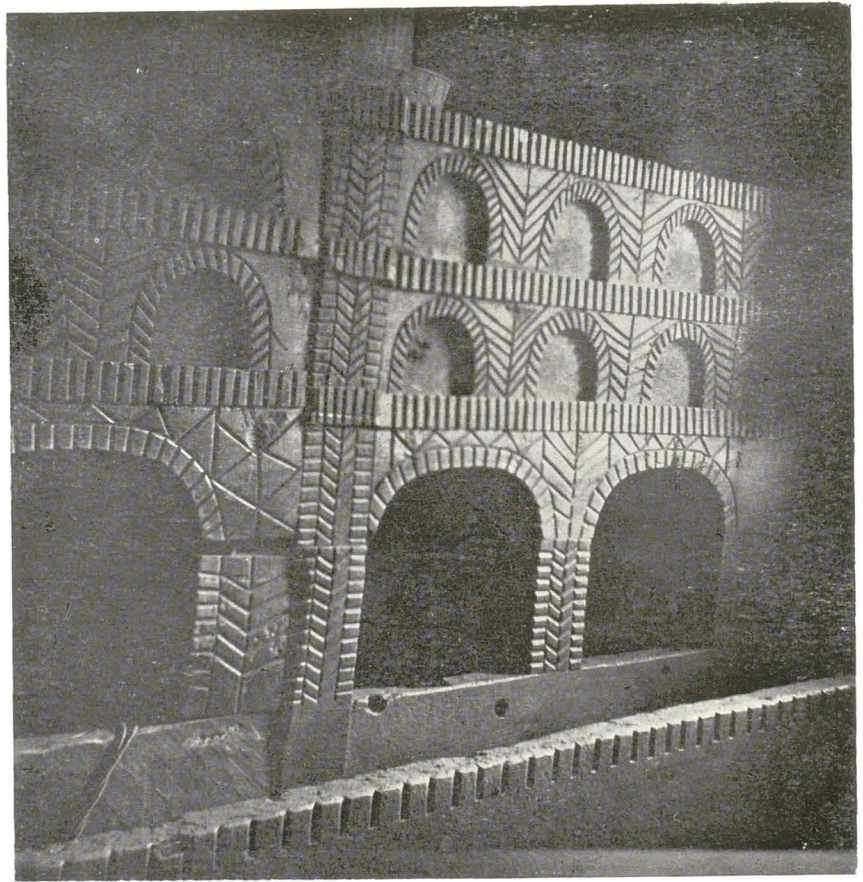


Abb. 19. — Grundriß eines Steinhauses aus Mestia-Svanien, Georgien; A. Erdgeschoß: 1, Diele; 2, Wohnraum mit seitlichen Abkammerungen aus Holz und mit mittenständiger freier Herdstelle; 3, Vorratsraum; 4, 6, Krippen-Ställe für Rinder; 5, zum Stockwerk führende Leiter; 7, Getränke-Kammer; 8, Schlafställe; 9, Geschirrschrank; 10, Schlafbank; 11, Kamin und Rauchfang; 12, Offene Herdstelle mit steinernem Tisch und Funkenfang mit vier aus Holz geschnitzten Pferdeköpfen; B. Stockwerk: 1, Vorratskammer; 2, Kammer; 3, Heuboden; 4, steinerner Rauchfang des Kamins aus dem Erdgeschoß; 5, Treppe; 6—8, aus Brettern gebaute Terasse; 9, Schräge Auffahrt für den Heuwagen; 10, Treppenaufstieg zum Stockwerk unmittelbar aus dem Hof (Grundriß Paul Petrescu).

Abb. 20. — Krippen-
ställe für das Vieh.
Die Mauerwerk-
bögen sind in Holz
nachgeahmt, Dorf
Licheri-Mulchari,
Swanien, Georgien
(Foto Paul Petrescu).



wurden. Es sei betont, daß auf dem Kaukasusgebiet das treppenförmige Pyramidendach ausschließlich im Südwesten vorkommt und keinesfalls die nördlich gelegenen Gegenden jenseits der Hochgebirge des Großen Kaukasus berührt. Mit anderen Worten, ist es an die iranisch-afghanischen und weiter östlich an die kaschmirisch-indischen Gebiete gebunden.

Das häufig angeführte Zitat aus Vitruvius, (II, 1, 4) von dem die Fachleute der kaukasischen Baugeschichte meinen, es beschrieb einen besonderen Darbasitypus, scheint mir eher eine der ältesten und vollständigsten Beschreibungen des Blockbausystems zu sein, in dem nicht nur die Wände, sondern auch das Dachgerüst in flachgelegtem Stammholz gefertigt ist. Dieser Bau, der folgerichtig von einem vierflächigen Dach gedeckt sein mußte, hat sich im Kaukasus nicht als solcher erhalten. Das pyramidenförmige Dachgerüst wurde auf

die ursprüngliche Feuergrube aufgebaut und bewirkte den Typ des Wohnungsbaus, den ich hier w.o. untersuchte und der vielleicht die Konstruktion des falschen Gewölbes aus Stein nachahmt.⁶⁷ Bauten, aber aus Holz im Blockbausystem, kommen im Kaukasus ziemlich häufig vor und haben ein verhältnismäßig großes Verbreitungsgebiet im nordwestlichen Teil sowie im südwestlichen, der von Talyschern bewohnt ist. Spuren davon, sind auch im Nordosten im Dagestan und bei den Taten nachzuweisen. Die kaukasischen Wohnungsbauten im Blockbau haben aber zweiflächige Dächer. Vielleicht kann das ursprünglich pyramidale Dachgerüst aus Holz im treppenförmigen Pyramidendach aus Steinplatten bei den Wehrtürmen in Tschetschenien — Inguschetien⁶⁸ oder bei den Gräbern in der Dargaw-Schlucht aus Nordossetien förmlich wiedererkannt werden.⁶⁹ Vielleicht ist das alles was aus der



Beschreibung des Vitruvius der hohen Holztürme mit Pyramidendach übriggeblieben ist. Die Frage, die aufkommt ist jene der Übergangszeit von den Holzu zu den Steinbauten, wobei im Kaukasus verschiedene Etappen nachzuweisen sind. Vorläufig sei erwähnt, daß ähnliche Bauten, bei denen sowohl die Wände als auch das Dach aus horizontal gesetzten Balkenringen sind, nur auf der anderen Seite des Schwarzen Meeres vorkommen und zwar in Oltenien (Rumänien), wo allerdings in einer sehr beschränkten Landschaft verhältnismäßig zahlreiche Exemplare der alten Winzerbauten erhalten geblieben sind, die ein pyramidenförmiges Holzdach haben.⁷⁰

Das Interesse, das die Holzbauten im Blockbausystem im Kaukasus erwecken,

ist aber ein besonderes. Es ist hier nicht der Ort, in genügend Abarten einzugehen; es sei bloß darauf hingewiesen, daß in Swanien die Holzhäuser sehr groß sind, mit zwei Stockwerken, zweiflächigem Dach mit sehr geringer Neigung, während sie in Talysch (an der Küste der Kaspisee unter den Höhen, die sich im Iran weiterziehen) klein sind und die Neigung der Dachflächen sehr groß ist. Der allgemeine Anblick, den die Häuser in Swanien bieten, mit den jeweiligen Eingängen zu den Stockwerken an der Giebelfront, unter dem dreieckigen Giebel, der ebenfalls aus Stammholz ist und von einer sehr großen (manchmal über 2 m breiten) Traufe überragt wird, erinnert an die ähnlichen Bauten in den Schweizer und den Tiroler Alpen. Die sehr geringe Anzahl der Holzhäuser, die

Abb. 21. — Offene Herdstelle. Den Funkenfang verzierten aus Holz geschnitzte Pferdeköpfe. Alles gehört zu einem alten Haus in Norddeutschland, dessen Grundriß unter demselben Dach die Wohnung und die Viehställe vereint. Bomann-Museum, Celle, Bundesrepublik Deutschland.

Abb. 22.—Grundriß eines Holzhauses, das von Wänden aus Mauerwerk umgeben ist. Avaria, Dagestan (nach G. J. Movtschan, a.a.O., S. 50).

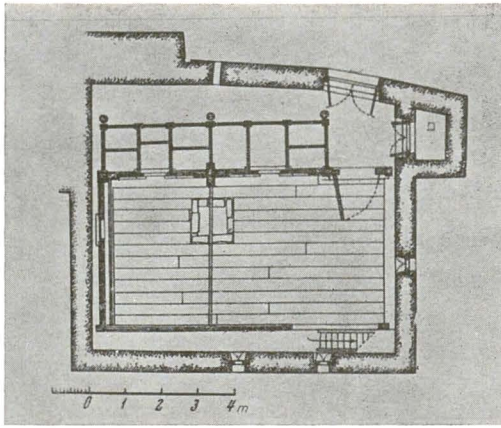


Abb. 23.—Im Blockbausystem errichtete Wand eines Steinhauses im Dorfe Matschand — Avaria, Dagestan (nach G. J. Movtschan, a.a.O., S. 56)

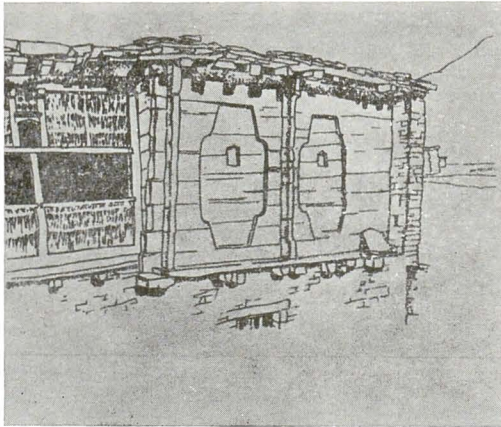
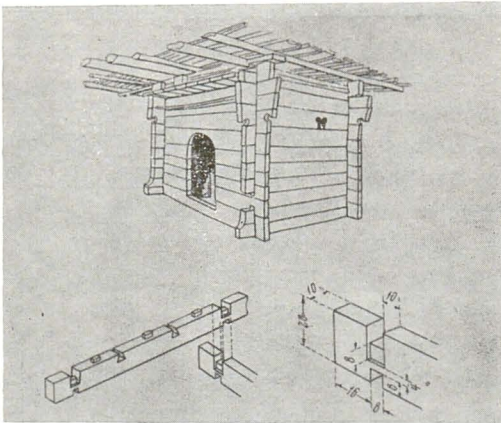


Abb. 24.—Im Blockbausystem gebaute Scheune in Avaria, Dagestan (nach G. J. Movtschan, a.a. O., S. 52).



heute noch in Swanien gesehen werden können, sowie der ähnliche Grundriß derer aus Stein, die heute die Mehrzahl der alten lokalen Wohnungsbauten abgeben (die neueren haben die örtliche Tradition aufgegeben und werden nach den auf republikanischer Ebene genehmigten Grundrissen angelegt), lassen die Meinung zu,

daß zu einem gewissen Zeitpunkt das alte Baumaterial, das Holz, durch Stein ersetzt wurde. Bekanntlich ereignete sich dies auch in anderen Landschaften des Kaukasus, wobei das Beispiel der Häuser der Taten anzuführen ist, deren Wände aus Mauerwerk an der Hauptfront eigentlich zwecklos einbindende Pilaster aufweisen, die aber die Übertragung in Stein der Bundbalkenenden der Querwände der Holzbauten darstellen.⁷¹ Die Grundrisse der alten Häuser aus Mauerwerk in Swanien, die m.E. diejenigen der vorausgehenden Bauten im Blockbausystem widerspiegeln, bestehen im Erdgeschoß aus einem einzigen großen Raum, der die Form einer rechteckigen Diele hat, an deren Seiten in zahlreichen Abkammerungen die Lehmبänke untergebracht sind, die als Schlafstätte dienen, ferner die Geschirrschränke, die Vorratsräume, Getränkelager, Unterstände für Rinder und Schafe. Die Krippen sind sehr kunstvoll aus Holz gearbeitet und ahmen Bogen aus Mauerwerk nach. Die Ähnlichkeit, zwischen diesem Grundriß und dem einiger europäischer bäuerlicher Haustypen ist auffallend. Ganz besonders in Nordwestdeutschland ist diese Raumteilung sehr häufig.⁷² Die Ähnlichkeit, ja sogar die Gleichheit, wird durch die Lage des Ofens und des Rauchfanges, an einem der Enden der Diele erhöht und ganz besonders durch die Lage der offenen Herdstelle, über welcher sich ein rechteckiger Funkenfang aus Holz befindet, dessen vier Ecken von vier aus Holz geschnitzten Pferdeköpfen verziert werden. Es ist überflüssig hier noch zu erwähnen, daß diese Art, das Holzdach vor dem Feuer zu schützen, in Europa für Westdeutschland typisch ist.⁷³ Ebenso wie im Falle des pyramidenförmigen Holzdaches, das sich über ein sehr großes Verbreitungsgebiet erstreckt, werden auch diese Ähnlichkeiten, die heute überraschend scheinen, in Zukunft durch ein vergleichendes Studium für große Gebiete gelöst werden. Erst dann werden sicherlich einseitige Theorien verhütet werden können, so wie diejenigen, die die

sowjetischen Forscher ablehnten ⁷⁴ und es werden Elemente des allgemeinen menschlichen oder mindestens des gemeinsamen indoeuropäischen Fonds herausgestellt, so wie es die hier in Verbindung mit dem Wohnhaus der Swanier erwähnten sind. Übrigens zeigten dieselben sowjetischen Forscher mit Bezug auf den Ursprung der Osseten ganz eindeutig, daß: „diejenigen Kulturelemente der Osseten, deren Aspekte sich den germanischen Formen annähern, in Wirklichkeit nicht nur für die Osseten, sondern auch für alle Völker des Kaukasus typisch sind und nichts Germanisches in sich enthalten.“ ⁷⁵ Mit anderen Worten wird unterstrichen, daß es eine Reihe von Elementen gibt, die sowohl bei den kaukasischen als auch bei den europäischen Völkern ganz gleich vorkommen. Diese Tatsache kann die Ethnographen keineswegs in Erstaunen versetzen.

Die wichtige Frage der Beziehung, die zwischen Holz und Stein in der baukundlichen Entwicklungsgeschichte besteht, ist noch nicht genügend erörtert worden. Für den Kaukasus dürfte die geringe Anwendung des Blockbausystems mindestens teilweise dadurch erklärt werden, daß im Laufe der Geschichte das Holz als Baustoff verlassen wurde und ganz besonders bei den wehrhaften, in diesem Teil der Welt so häufigen Bauten, der Stein herangezogen wurde. Ein kürzlich erschienenes Studium hat über diesen Übergang neuen Aufschluß gegeben. ⁷⁶ Es handelt sich dabei um den alten Wohnungsbaubau der Awaren des Dagestan, bei denen der betreffende Forscher innen einen Holzaufbau festgestellt hat, der eigentlich das Dach stützt. Die steinernen Außenwände dienen bloß als eine Art Umzäunung. In der gleichen Landschaft sind die Nebenbauten sehr verbreitet, die im Blockbau errichtet sind. Noch interessanter scheint die Tatsache zu sein, daß hier auch wehrhafte Wohnbauten ganz aus Holz sind.

Die eigentlichen wehrhaften Wohnbauten waren im Kaukasus stark verbreitet, vielleicht ist dieser sogar der Teil der Welt,



Abb. 25. — Steinhäus mit zweiflächigem Dach und Wehrturm in Mulchari, Swanien, Georgien (Foto Paul Petrescu).

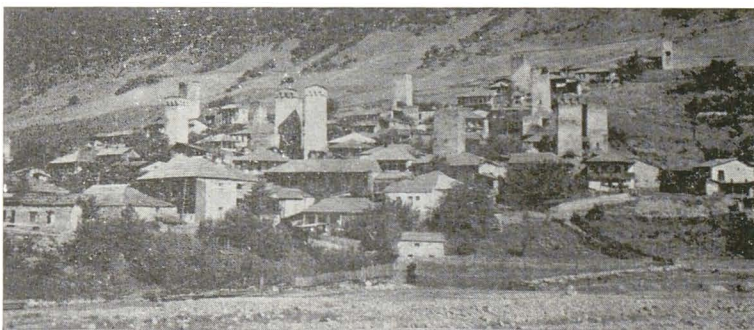


Abb. 26. — Mestia, eine Siedlung in Swanien, Georgien. Die Gehöfte haben ihre Wehrtürme. Die neuen Häuser haben vierflächige Dächer und pfostengestützte Terrassen an der Vorderfront (Foto Paul Petrescu).

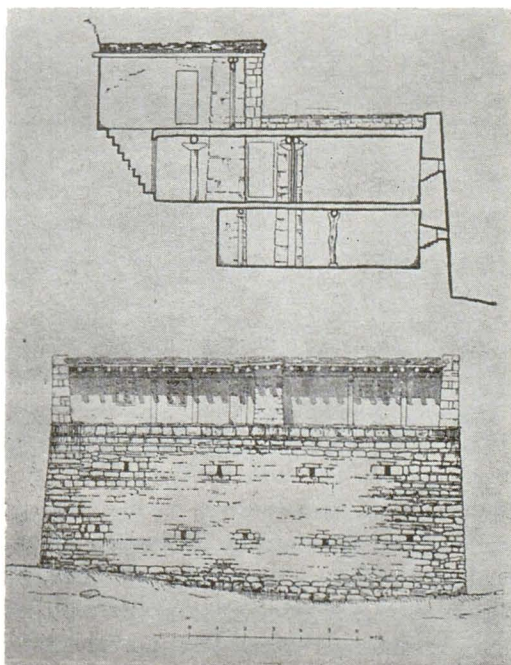


Abb. 27. — Schnitt und Vorderfront eines wehrhaften Wohnungsbaus im Dorf Hurtissi in Chewi, Georgien (nach Wachtang Dolidse, a.a. O., S. 245).

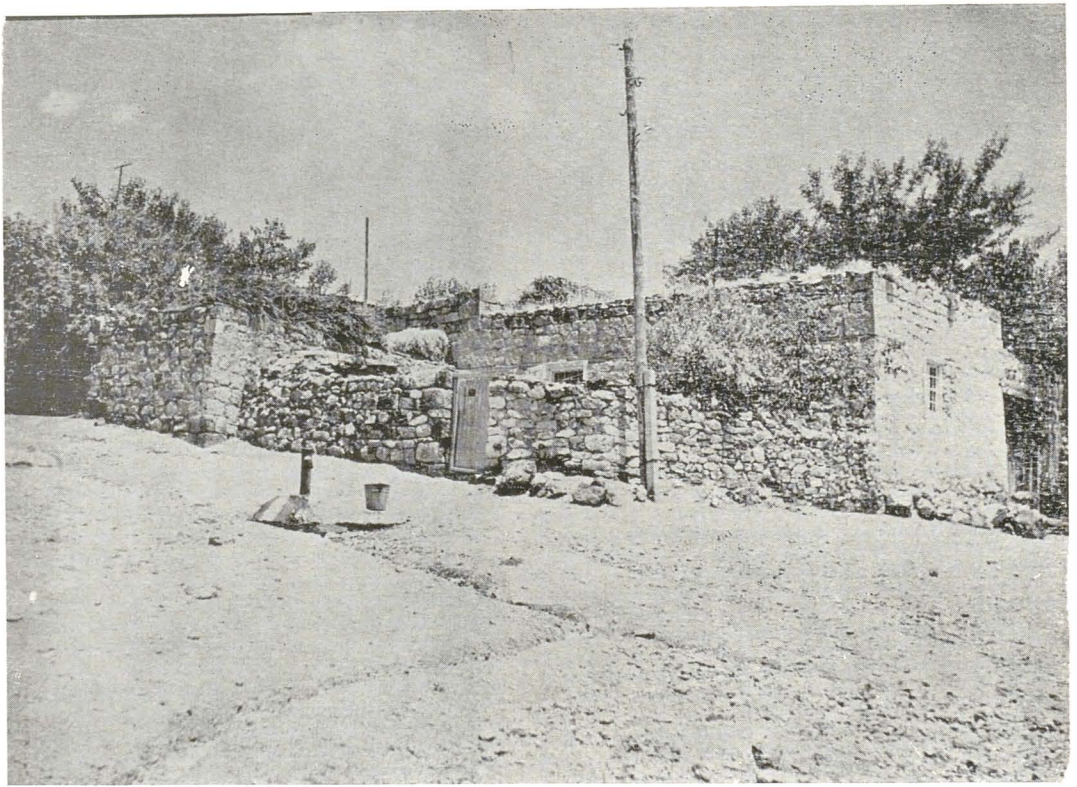


Abb. 28. — Steinhaus mit flachem Dach in Aschtarak, Armenien (Foto Paul Petrescu).



Abb. 29. — Zweigeschossiges Steinhaus mit flachem Dach; unten: Stall, Lagerräume; oben: Wohnung mit Konsolenbalkon; Aschtarak, Armenien (Foto Paul Petrescu).

in dem derartige Holzbauten am dichtesten vorkommen. Bis zum heutigen Tage, sind in den Dörfern Swaniens, in den Bauerngehöften Dutzende von Wehrtürmen und wehrhafte Häuser erhalten geblieben. Es ist dabei bemerkenswert, daß die wehrhaften Wohnungsbauten fast ausschließlich

in der Gebirgskette des Großen Kaukasus vorkommen und daß die meisten davon auf dem Nordabhang liegen, ihre Front also gegen Norden zu wenden. Vielleicht stellen sie den letzten geleisteten Widerstand dar, der zusammen mit den schwer zu überschreitenden Höhen dem ständigen

Druck und der drohenden Gefahr vom Süden her strotzte. Den Unterschied, der zwischen dem bewohnbaren Wehrturm und dem wehrhaften Wohnungsbau besteht, betrachtet ein georgischer Fachmann mit Recht als erwähnenswert.⁷⁷

Der Stein diente aber nicht nur dazu, um ausschließlich wehrhafte Wohnungsbauten zu errichten. Er wurde in sehr breitem Maße auch zur Errichtung zahlreicher Formen anderer kaukasischer Häuser verwendet, die sich hauptsächlich durch ihr flaches Dach auszeichnen. Die Überlieferung dieses flachen Daches ist sehr alt und kann bis in die Urartu-Zeit⁷⁸ zurückverfolgt werden; außerdem ist sie in sehr weiten Gebieten der Erde verbreitet. Für den Kaukasus sei jedoch erwähnt, daß derartige Steinbauten, mit flachem Dach, die in den Gebirgslandschaften vorkommen, das bewegte Gelände in ganz vorteilhafter Weise ausnützen, sich an die Bergwand anschmiegen und die Felsen als Rück- oder Seitenwände verwenden. Die flachen Dächer der unteren Häuser geben die Terrassen oder Höfe der oberen ab. Alles in allem scheinen diese Siedlungen die Bergabhänge mit Grotten nachzuahmen. In manchen Fällen trifft dies sogar zu und die Höhlenwohnungen haben die Vorderwand mit Mauerwerk verschlossen.⁷⁹ Zu bemerken wäre noch, daß in vielen Teilen des Kaukasus in das Mauerwerk aus Stein waagerechte Riegel aus Balkenholz eingebaut sind.



Abb. 30. — Blick in den Hof eines zweigeschossigen Steinhauses mit flachem Dach, Ashtarak, Armenien (Foto Paul Petrescu).



Abb. 31. — Detail einer Steinmauer mit horizontal eingelegten Holzriegeln, Ashtarak, Armenien (Foto Paul Petrescu).

Einige Autoren sind der Meinung, daß diese den Bau gegen die Folgen der Beben schützen; m.E. handelt es sich aber um eine alte baukünstlerische Sitte, wodurch

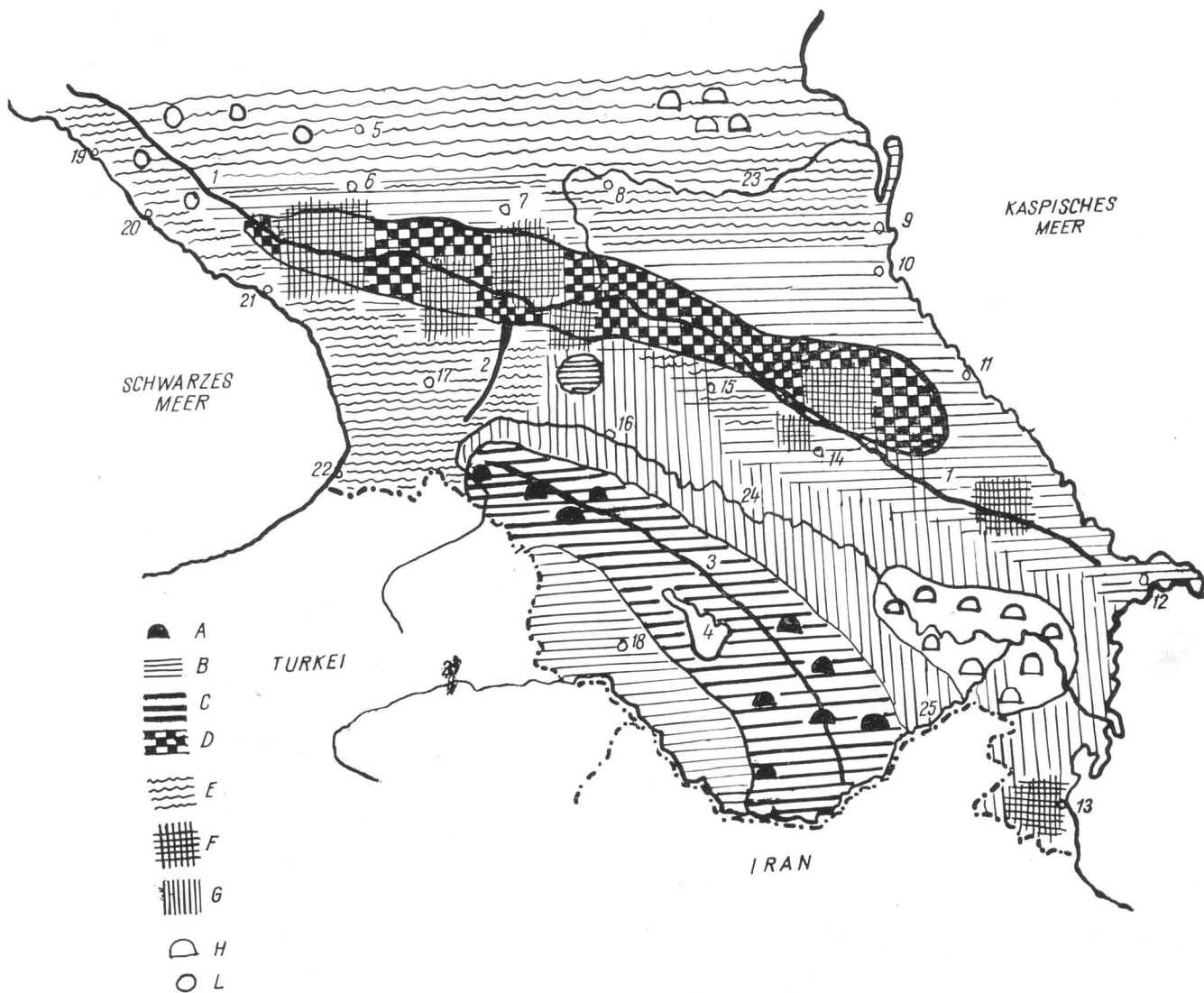


Abb. 32. — Verteilungskarte der wichtigsten Baustoffe und Wohnungsbaukategorien im Kaukasus.

A, Höhlenwohnungen; B, Stein(oder in flachen Gebieten Lehmbröcken)-häuser mit flachem Dach; C, Wohnungsbauten mit treppenförmigem Pyramidendach; D, Wehrhafte Steinbauten; E, Häuser aus Flechtwerk mit zwei oder vierflächigem Dach; F, Häuser im Blockbausystem; G, Häuser aus Lehmbröcken oder Fachwerk (in verschiedenen Abarten) mit zwei- oder vierflächigem Dach; H, Nomadenwohnung mit Halbkugeldach (Kibitka); I, Rundbauten aus Flechtwerk.

1, Hauptkamm des Kaukasus; 2, Ssuram Kamm; 3, Der kleine Kaukasus; 4, Sewansee; 5, Tscherkessk; 6, Karatschaewssk; 7, Naltschik; 8, Mosdok; 9, Sulak; 10, Machatschkala; 11, Derbent; 12, Baku; 13, Lenkoran; 14, Nucha; 15, Sakataly; 16, Tbilissi; 17, Kutaissi; 18, Eriwan; 19, Tuapse; 20, Sotschi; 21, Suchumi; 22, Batumi; 23, Terek-Fluß; 24, Kura-Fluß; 25, Aras-Fluß (zusammengestellt von Paul Petrescu; für den Aserbaidshan stützte ich mich auf die Verbreitungskarte von V. P. Kobytshew, a.a. O., S. 67).



Abb. 33. — Neue Steinhäuser mit vierflächigem Schindeldach, mit pfosten-gestützten Terrassen an der Vorderfront, Mestia-Swanien, Georgien (Foto Paul Petrescu).

die Gleichschichtung der unbehauenen Steine erzielt wird, die sonst dem Bau einen allzu unregelmäßigen Anblick verliehen hätten. Gleichzeitig sind sie auch eine augenscheinliche Bewehrung, ein Bund für die mit primitivem Verbandmittel zusammengehaltenen Steine.

Die Höhlenwohnungen, die Wohnungsbauten mit treppenförmigem Pyramidendach und die (wehrhaften oder nicht bewehrten) Wohnungsbauten aus Stein können verhältnismäßig leicht auf die Karte der kaukasischen Wohnungsbauten gesetzt werden, da sie bestimmte und im allgemeinen bekannte Verbreitungsgebiete haben, die mehr oder weniger genau abgegrenzt sind. Hingegen aber werfen die Bauten, die als Baumaterial das lehmbevorzugte Flechtwerk benutzen, die schwierigsten Fragen der Klassifikation und Kartierung auf, da sie fast auf dem gesamten kaukasischen Gebiet verbreitet und bautechnisch äußerst mannigfaltig sind. Übrigens weist sie auch die angeführte Klassifikation von Kobytšew und Robakidse⁸⁰ sowohl in die erste als auch in die dritte Kategorie, da ihre Gestalt, ihre Grundrisse und Dächer zu den verschiedenartigsten gehören. Eine eingehendste Analyse dieser Bautechniken scheint geboten, die zum Beispiel bei den „Lehmhäusern“ den Unterschied bestimmen soll zwischen den Häusern, bei denen

der Lehm mit dem Schlegel zwischen die Verschalungen eingestampft wurde und denjenigen, die aus großen ungebrannten Lehmziegeln errichtet wurden; ferner die Unterschiede zu den Häusern aus großen übereinander gesetzten und mit Lehm-mörtel verbundenen Lehmbrocken und zu den anderen m.E. noch feststellbaren örtlichen Varianten. Desgleichen könnten im Falle der aus Flechtwerk errichteten Wohnungsbauten, diejenigen aus dünnem Rutengeflecht, von denjenigen unterschieden werden, die aus breiten Staken aus gespaltenem Holz bestehen oder die aus langen, mit Gerstenstroh durchsetzten Lehmketten gefertigt sind, die sich wie dicke elastische Schnüre ansehen und sich wie die Ruten zwischen die Riegel flechten lassen; ferner gibt es noch Häuser mit Doppelwänden aus Flechtwerk. Ebenso können verschiedene Systeme unterschieden werden, je nach dem wie das Gerüst errichtet wird: mit unmittelbar in die Erde gerammten Ständern oder mit Ständern, die erst in eine Holzsohle getrieben sind, mit Ständern, die außerhalb des Umrisses des Hauses das Dach stützen. Schließlich darf die komplizierte Kategorie des Fachwerkes nicht übersehen werden, bei dem die Holzgefache mit Stein, mit verschiedenartigem Flechtwerk, mit Ziegeln, mit Holzabfall usw. gefüllt sein

können. Es ist ganz selbstverständlich, daß die Bestimmung der Verbreitungsgebiete, in Anbetracht all dieser Unterschiede, gegenwärtig unmöglich ist. Derselben Meinung sind auch die sowjetischen Forscher.⁸¹ Ich glaube aber, daß einerseits wegen des großen Alters dieser Bauweise aus leichtem Baumaterial und andererseits wegen der Zusammenhänge zwischen dem kaukasischen Verbreitungsgebiet und dem kleinasiatischen, dem vorderöstlichen, dem im Norden des Schwarzen Meeres gelegenen und dem südosteuropäischen⁸² als erste Aufgabe sich die Untersuchung und Kartierung der örtlich gebrauchten Baustoffe und -techniken aufzwingt. Sicherlich ist heutigentags diese Aufgabe viel zu stark erschwert, weil eine neue ländliche Baukunst aufgekommen ist, in der die Ziegelsteine, der Zement, die Flachziegel den ersten Platz einnehmen. Das vierflächige Dach scheint die überlieferten (treppenförmigen Pyramiden- und die flachen) Dächer völlig zu ersetzen.

Die große Mannigfaltigkeit der natürlichen Umwelt, die die Anpassung des Wohnungsbaus an die sehr verschiedenen Klimaverhältnisse und an den sehr verschiedenen Baustoff bedingt, so wie die überaus große Komplexheit des historischen und sozialen Geschehens, das sich im Laufe der Jahrhunderte auf dem kaukasischen Gebiet abspielte, ließen auf einem verhältnismäßig beschränkten Gebiet eine äußerst verschiedenartige traditionelle Baukunst entstehen, die mit weiten Gebieten in Asien und in Europa kulturell verbunden ist. Der Versuch, die Fragen dieser Architektur struktur- und entwicklungsgeschichtlich zu klassifizieren und zu erörtern, scheint mir nur dann erfolgreich sein zu können, wenn er in Zusammenhang mit dem Studium der Formen der Wohnungshäuser unternommen wird, die sich über große Flächen der beiden Kontinente erstrecken und hauptsächlich über den breiten oben erwähnten Erdstreifen.⁸³ Ganz bestimmt gibt es gewisse lokale kaukasische Eigentümlichkeiten, die auch bei den

unmittelbar benachbarten Landschaften anzutreffen sind, davon eine m.E. eben das Schwarzmeerbecken sein könnte. Andere Merkmale können aber nur dann richtig gedeutet werden, wenn sie in einem viel breiter angelegten Studium über das bäuerliche Wohnhaus im allgemeinen zur Diskussion gelangen. Diese Feststellung hat übrigens auch bewirkt, daß man allmählich von den ethnographischen Nationalatlanten abgesehen hat zu regional-kontinentalen und dann zu kontinentalen Atlanten übergang (siehe den europäischen Atlas), wobei die nächstfolgende Phase m.E. die Ausarbeitung von Studien im Weltmaßstab ist. Nur diese Studien werden einerseits ein vollständiges Bild, z.B. der traditionellen ländlichen Schutzhäuser und Wohnungsbauten zeitigen können und andererseits es ermöglichen, mit größerer Genauigkeit die so schwer als „spezifisch national“ zu bestimmenden Varianten zu ermitteln. Ebenfalls wird man genauer bestimmen können, was ein Wohnungsbautypus ist, denn, wie ich bereits erwähnte, scheint der gegenwärtige Forschungsstand der kaukasischen überlieferten Baukunst, vorläufig zu Kategorien oder Formen zu führen, innerhalb derer Typen, Untertypen und Abarten aufgestellt werden können.

Diese gesamte Problematik der Klassifikationen und Typologien kann wissenschaftlich nicht geklärt und nicht gelöst werden, wenn kein Gesamtstudium der ländlichen Baukunst vorerst unternommen wird. Die Neigungen zur Einheitlichkeit und Systematisierung in der modernen Wissenschaft, die die uralten Bestrebungen des Menschengesistes widerspiegeln, können heute, dank der modernen Forschungs- und Informationsmittel, erfolgreich sein. Der gegenwärtige Augenblick scheint mir aber ein Schlüsselpunkt zu sein, denn auf weiten Fluren ändert sich jetzt gerade wesentlich die durch die unveränderte Natur bedingte überlieferte, Jahrtausende lang in den Schranken der traditionellen Baustoffe und -techniken eingeschränkt gehaltene Baukunst.

¹ V. P. Kobyčev (Moskau) und A. I. Robakidze (Tbilissi), *Osnovy tipologii i kartografirovania žilišča narodov Kavkaza* (Materialy k Kavkazskomu istoriko-etnografičeskemu atlasu), in „Sovetskaja Etnografija“, Moskau, 2, 1967, S. 41.

² OREST EVECKII, *Statističeskoe opisanie Zakavkazskogo kraia*, St. Petersburg, 1835.

³ In der russischen Wissenschaft vor der Revolution ist eines der dienlichsten Werkzeuge das reichhaltige Fachschrifttum über die Ethnographie des Kaukasus, das von dem namhaften Ethnographen M. O. Kosven zusammengestellt wurde, *Materialy po istorii etnografičeskogo izučenia Kavkaza v ruskoj nauke* und in drei Teilen in „Kavkazskii etnografičeskii sbornik“, in Moskau erschienen ist. Der 1. Teil (1955, S. 265–374), der 2. Teil (1958, S. 139–274) und der 3. Teil (1962, S. 158–288) enthalten die Schriften von 830 Autoren aus 45 Zeitschriften und Schriftenreihen, die bis 1917 erschienen sind. Der bibliographische Stoff ist chronologisch in Zeitspannen von 10 Jahren angeordnet, und innerhalb dieser Zeitspannen nach den einzelnen Völkern des Kaukasus gegliedert. Unter anderen werden zitiert, der rumänische Fürst Demeter Cantemir, sowie zahlreiche deutsche Wissenschaftler, wie Adolf Dirr (1867–1930), der bekannte Fachmann für die Sprachen der kaukasischen Völker und zwischen 1900 und 1913 Lehrer im ehem. Tiflis (heute Tbilissi) und im ehem. Temir-Chan-Schura (heute Biunakz), ehemaliger Hauptkonservator am Museum für Völkerkunde in München, nach 1920 Professor an der Münchner Universität und Gründer der „Caucasica“, Zeitschrift für Erforschung der Sprache und Kulturen des Kaukasus, die zwischen 1924 und 1934 in Leipzig erschien. Wegen ihrer reichhaltigen Literaturhinweise seien noch folgende Werke angeführt: S. A. Tokarev, *Etnografija narodov SSSR*, Moskau, 1958, S. 567–580, in dem die Hinweise nach Völkern gegliedert sind sowie *Očerki obščej etnografii, Aziatskaia časti SSSR* unter der Schriftleitung von S. P. Tolstov, M. G. Levin und N. N. Čeboksarov, Moskau, 1960, in dem die Bibliographie für die Völker des Kaukasus zusammengefaßt ist. Die jüngste Literatur, die sich ganz besonders auf die Frage der ländlichen Baukunst im Kaukasus bezieht, befindet sich bei V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze.

⁴ O. EVECKII, a.a.O., S. 46–47 zit. nach V. P. Kobyčev, *Tipologia kavkazskogo narodnogo žilišča*, (Die Arbeiten des 7. Internationalen Kongresses für anthropologische und ethnographische Wissenschaften), Moskau, 1964 S. 12.

⁵ I. I. PANTJUCHOV, *O peščernych i posdneišich žiliščach na Kavkaze*, Tiflis, 1896, S. 102, zit. nach V. P. Kobyčev, a.a.O., S. 12.

⁶ F. BAUMHAUER, *Forschungen über die Hausformen in Georgien*, in „Mitteilungen aus dem Museum

für Völkerkunde in Hamburg“, 1918, S. 22, zit. nach V. P. Kobyčev, a.a.O., S. 12.

⁷ G. S. ČITAJA, *Etnografičeskije issledovanija v Gruzinskoi SSSR*, in „Sovetskaja Etnografija“, 4, 1948, zit. nach V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 33.

⁸ A. V. SARKISOV, *Architektura narodnogo žilišča nagornych raionov Azerbaidžana*, Kapitel des Buches *Architektura Azerbaidžana*, Baku, 1952, S. 565, zit. nach V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 33.

⁹ A. A. SADYK-SADÉ, *Architektura žilišča severo-vostočnych raionov Azerbaidžanskoi SSSR*, Moskau, 1956, S. 49, Doktorarbeit; das Manuskript befindet sich in der Staatsbibliothek „W. I. Lenin“, in Moskau, zit. nach V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 33.

¹⁰ V. P. Kobyčev, *Krestianskoe žilišče narodov Azerbaidžana, v XIX v.*, in „Kavkazskii etnografičeskii sbornik“, III, Moskau, 1962, S. 3–68.

¹¹ „... es sind auch eine Reihe von Elementen der Wohnung zu unterscheiden, die den verschiedensten architektonischen Formen angehören und die in gewissem Maße zur Umfassung der Architektur des ganzen Kaukasus in ein einziges großes Kulturgebiet beitragen“, Kobyčev und Robakidze, a.a.O., S. 31.

¹² „Die große Mannigfaltigkeit der äußeren Formen der volkstümlichen Wohnung, zusammen mit einer ziemlich häufigen Einheitlichkeit des Grundrisses und der Innenraumgliederung, und im Gegenteil dazu die Einheitlichkeit der äußeren Aspekte, die an die verschiedenartige Innenraumgliederung der kaukasischen Häuser angewendet wird, zwingt dazu, an das Problem der Systematisierung sehr vorsichtig heranzugehen und dabei als Ausgang der Typologie die Gesamtheit der typischsten Merkmale zu betrachten“, Kobyčev und Robakidze, a.a.O., S. 33.

¹³ O. EVECKII, a. a. O., und I. I. PANTJUCHOV, a.a.O., die beiden oben erwähnten Klassifikationen.

¹⁴ V. P. Kobyčev, *Tipologia* ..., S. 4.

¹⁵ V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 40.

¹⁶ *Primernyi voprosnik dl'a sora materiala po poseleniam i žilišču k kavkazskomu istoriko-etnografičeskemu atlasu* (Projekt zu einem Fragebogen für die Datenaufnahme in bezug auf die Siedlungen und Wohnung innerhalb des historisch-ethnographischen Atlas des Kaukasus), Anhang zu V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 41–44.

¹⁷ „Die Aufstellung der Typologie des Wohnungsbaues anhand der verschiedensten Kennzeichen findet in letzter Zeit immer mehr Anerkennung. Siehe: N. N. GRACIANSKAJA, N. M. LISTOVA (in Zusammenarbeit mit O. A. GANCKOI), *Voprosy tipologii tradicionnogo žilišča Centralnoi i Jugo-Vostočnoj Evropy* (Die Arbeiten des 7. Internationalen Kongresses für anthropologische und ethno-

graphische Wissenschaften), Moskau, 1964, in V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 40.

¹⁸ V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 35–36.

¹⁹ J. MOURIER, *L'art au Caucase*, Bruxelles, 1907, das Kapitel *L'habitation et le mobilier*, S. 165–184.

²⁰ V. P. Kobyčev, *Krestianskoe...*, Moskau, 1962.

²¹ *Ebda*, S. 66.

²² *Ebda*, S. 68.

²³ A. PETZOLDT, *Der Kaukasus*, Leipzig, 1866–1867, S. 89, zit. nach V. P. Kobyčev, a.a.O., S. 68, Anm. 141.

²⁴ V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 31.

²⁵ *Ebda*, S. 32.

²⁶ V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 8.

²⁷ *Ebda*, S. 6.

²⁸ *Očerki obščei etnografii...* (rum. Ausg. Bukarest, 1961, S. 9).

²⁹ „... Transkaukasien war eines der ältesten Zentren der Bronzemetallurgie und später der Eisenmetallurgie der Welt; der Kaukasus war allem Anschein nach, die Heimat einiger Getreidepflanzen sowie die Heimat der Bienenzucht“, S. A. TOKAREV, *Etnografija...*, S. 217.

³⁰ „Die geopolitische Südgrenze des Kaukasus ist künstlich, denn dort ist der Kaukasus eng an die Gebirgsgegenden von Vorderasien gebunden“, *Očerki obščei etnografii...*, S. 9, Anm. 1; wie ersichtlich, behandeln die sowjetischen Ethnographen den Kaukasus in diesem Werk in dem Teil, der den asiatischen Gebieten der UdSSR gewidmet ist.

³¹ „Einige Völker haben auf beiden Seiten der Kaukasushöhen gelebt und leben auch heute noch dort (Georgier, Osseten, Lesghier)... Die Spaltung des Kaukasus durch den Hauptkamm des Kaukasus in den Nordkaukasus und Transkaukasien ist sowohl geographisch als auch ethnographisch künstlich“. *Očerki obščei etnografii...*, S. 10.

³² In meinem Studium über die Kurden aus Transkaukasien, das von M. S. LAZAREV in „Sovetskaja Etnografija“, 2, 1967, S. 185 besprochen wird, heißt es: „Die künstlichen Höhlenwohnungen lassen sich von den natürlichen unterscheiden. Die künstlichen Höhlen wurden entweder in das weiche Gestein der Berge geschnitten oder in die starke Lösschicht“. T. F. ARISTOVA, *Kurdy Sakavkasja istorikoetnografičeskii očerok*, Moskau, 1966, S. 88.

³³ V. P. Kobyčev, *Krestianskoe...*, S. 10.

³⁴ V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 40.

³⁵ M. I. ILINA, *Drevneše tipy žilišči Sakavkasja*, in *Soobščjenja Instituta istorii i teorii architektury Akademii architektury SSSR*, Moskau, 1946/5.

³⁶ L. I. LAVROV, *Formy žilišča u narodov severo-zapadnovo Kavkasa do serediny XVIII veka*, *Istoričeskii očerok*, in „Sovetskaja Etnografija“, Moskau, 4, 1951, S. 44.

³⁷ B. B. PJOTROVSKII, *Vanskoe Carstvo (Urartu)*, Moskau, 1959, S. 207–218.

³⁸ GIANNA BUTI, *La casa degli indeuropei, Tradizione e archeologia*, Florenz, 1962, S. 33.

³⁹ „Mit Bezug auf die Entstehung des Wohnungsbaus mit treppenförmigem Pyramidendach, nehmen einige Verfasser (R. I. AGABABEAN, *Komposicija kupolnych v sooruženii Gruzii i Armenii*, Eriwan, 1950, S. 7) an, daß er aus den primitiven Höhlen entstand, andere (M. I. ILINA, a.a.O., S. 21) meinen, daß er ebenfalls aus Höhlen entstanden ist, aber über die Übergangsform der Grubenwohnung. Eine dritte Meinung (z.B. von V. RADIG, L. Z. SUMBADSE) geht dahin, daß er nur aus der primitiven Grubenwohnung entstanden ist, als Ergebnis „eines Sprunges, die die Entwicklung der Bautechnik nach dem Aufkommen des Beiles gemacht hat“ (in L. Z. SUMBADSE, *Darbasnyie perekritia v sveasi s kolchidskim domom Vitruvia*, Doktorarbeit, Tbilissi, 1950, S. 26). Kobyčev meint, „daß es zwecklos sei, die Entstehung des Wohnungsbaus mit treppenförmigem Pyramidendach mit der Höhle zu verbinden, schon mindestens weil die Höhle eher die Vorlage zu der Steinbaukunst als zu der aus Holz ist, an die sich die erwähnten Wohnungsbauten mehr anlehnen. Die Basis für die Entstehung des Wohnungsbaus mit treppenförmigem Pyramidendach ist zweifellos die Grubenwohnung (*zem'ianka*)“, V. P. Kobyčev, *Krestianskoe...*, S. 10.

⁴⁰ L. Z. SUMBADSE, *Darbazi, drevnešii tip gruzinskovo narodnovo žilišča i evo mesto v istorii architektury*, Tbilissi, 1964, S. 7.

⁴¹ *Ebda*, S. 2.

⁴² PAUL PETRESCU, *Observations on Folk Art in Timok, I Structures*, in „Revue des études sud-est européennes“, Bukarest, I, 1963, S. 485.

⁴³ ERNESTO VEIGA DE OLIVEIRA, FERNANDO GALHANO, BENJAMIN PEREIRA, *Construções primitivas em Portugal*, Lissabon, 1969, S. 145.

⁴⁴ 1. Die Höhlenwohnung; 2. die Grubenwohnung; 3. der ebenerdige Wohnungsbau, in GIANNA BUTI, a.a.O., S. 47; es ist erwähnenswert, daß diese Einteilung in fast allen Klassifikationen des kaukasischen Hauses vorkommt, wobei sowohl das Haus mit treppenförmigem Pyramidendach (oder für die Abart aus Stein mit „falscher Kuppel“) als auch das mit flachem Dach Gruben-, Halbgruben- oder ebenerdige Wohnungsbauten sein können; die Höhlenwohnung ist eine weitere Kategorie, obwohl sie an beide erwähnte kaukasische Häusertypen gebunden ist.

⁴⁵ Nachrichten über die Skythen übermittelt Vergil: „ipsi in defossis specubus sub alta // otia agunt terra, congestaque robora totasque // advolvere

focis ulmos ignique dedere" (*Georgicae*, 3, 376—378); Pomponius Mela: „ob saeva hiemis admodum assiduae, demersis in humum sedibus, specus aut suffossa habitant" (*Chorographia*, 2, 1, 10); Strabo: "Ἐφορος δὲ τοὺς Κιμμερίους προσοικεῖον τὸν τόπον ρησὶν αὐτοὺς ἐν καταγείοις οἰκίαις οἰκεῖν ἄς καλοῦσι ἀργίλλας." (*Geographica*, 5, S. 244) (es ist bemerkenswert, daß die rumänische Sprache den örtlichen Ausdruck „argea" beibehalten hat, mit dem ein Grubenbau bezeichnet wird, in dem manchmal am Webstuhl gearbeitet wird (Oltenien) — P.P.); Nachrichten über die Germanen übermittelt Tacitus „solent et subterraneos specus aperire eosque multo insuper fimo onerant, suffugium hiemis et receptaculum frugibus, quia rigorem frigorum eius modi locis molliunt, et si quando hostis advenit, aperta populatur, abdita autem et defossa aut ignorantur aut eo ipso fallunt, quod quaerenda sunt" (*Germania*, 16, 3); Plinius Secundus: „in Germania autem defossi atque sub terra id opus agunt" (*Naturalis historia*, 19, 1), nach GIANNA BUTI, a.a.O., S. 67—68).

⁴⁶ Die Beschreibung des armenischen Wohnbaus lautet bei Xenophon: αἱ δ'οἰκίαι ἦσαν κατάγειοι, τὸ μὲν στῶμα ὥσπερ φρέατος, κάτω δ'εὐρεῖαι αἱ δὲ εἰσοδοὶ τοῖς μὲν ὑποζυγίοις ὀρυκταί, οἱ δὲ ἄνθρωποι κατέβαινον ἐπὶ κλίματος." (*Anabasis*, 4, 5, 25) nach GIANNA BUTI, a.a.O., S. 68.

⁴⁷ Die Beschreibung der phrygischen Wohnung unternahm Vitruvius: „Phryges vero, qui campestribus locis sunt habitantes, propter inopiam silvarum egentes materia eligunt tumulos naturales eosque medios fossura distinentes et itinera perfodientes dilatant spatia quantum natura loci patitur, insuper autem stipites inter se religantes metas efficiunt, quas harundinibus et sarmentis tegentes exaggerant supra habitationes e terra maximos grumos, ita hiemes calidissimas, aestates frigidissimas efficiunt tectorum rationes" (*De architectura libri decem*, 2, 1, 5), nach GIANNA BUTI, a.a.O., S. 68.

⁴⁸ V. P. Kobyčev, *Krestianskoe* . . . , S. 36.

⁴⁹ JOSEF STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918, Band II, Abb. 623, 624, 625.

⁵⁰ L. SUMBADSE, *Gruzinskie Darbazi*, Tbilissi, 1960, S. 21.

⁵¹ ERNESTO VEIGA DE OLIVEIRA, . . . a.a.O., S. 157—160.

⁵² L. SUMBADSE, *Darbazi*, Tafel 28, die Innenansicht des Darbasi Porakishwili, 1903.

⁵³ JOSEF STRZYGOWSKI, *Die bildende Kunst des Ostens. Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen*, Leipzig, 1916, „Abb. 11 zeigt ein solches ostiranisches Dorf mit seinen dicht aneinandergereihten Kuppelzellen. Bei genauerem Zusehen wird man bemerken, daß jede Kuppel auf einem quadratischen Unterbau ruht. Die Wölbung ist im Wege des „Trompengewölbes" vollzogen . . . Der Bau von Bus-i-hor (Abb. 12)

aus Chorassan wird in die sassanidische Zeit gesetzt und zeigt als Unterbau in Feldsteinen ein Quadrat, zu dem ein in Ziegeln gewölbter Eingang führt. Auch die Kuppel ist aus Ziegeln aufgerichtet, doch sieht man noch über dem Eingang Spuren der alten Plattenverkleidung", S. 32—33.

⁵⁴ JAN MYRDAL, *Kulturerbs korsköv*, P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm, 1960, rum. Ausg., Bukarest, 1967, S. 214.

⁵⁵ *Ebda*, S. 232.

⁵⁶ „Construções inteiramente de pedra com a cobertura em falsa cúpula encontram-se em inúmeras partes, na Europa, Ásia e África: na Itália e Sardenha, na Jugoslávia, na Hungria, na França, na Espanha e Baleares, em Portugal, na Escócia e na Irlanda; na Arábia; no norte de África; etc. — de planta redonda ou quadrada, maiores ou mais pequenas e mais ou menos perfeitas, e sempre com o carácter de arcaísmos locais se não mesmo de autênticas relíquias arqueológicas; e destinam-se, nessas diferentes partes, a fins diversos — desde os grandes *nuraghi* e *talayots* pré-históricos da Sardenha e das Baleares . . . e os *trulli* do Sudeste de Itália, de construção muito perfeita e de cobertura cônica, que são as habitações de região (Apulia), até, entre nós, os amplos fornos (palheiros) da serra da Marofa, perto de Escalhão, por vezes de planta quadrangular . . . " Fora da Eurpa, a falsa cúpula encontra-se também na Ásia — acima de tudo nas ruínas pré-históricas de Arpatchiya, na Mesopotâmia (Tigre superior), (folgich in der Urheimat der Armenier — P.P.) do IV milénio a. C. (onde, como veremos, parece situar-se o foco inicial de difusão deste tipo de construção, of. André Varagnac, *L'Home avant l'Ecriture*, Paris, 1959, S. 196 u. 382), e nos *khana-i-mug* do Turquestão e as *naus* do Norte da Arábia — e na África — as cabanas ciclópicas dos Berberes e certos túmulos da Argélia", in ERNESTO VEIGA DE OLIVEIRA . . . a.a.O., S. 146 u. 153; CARL SCHUCHHARDT, *Alt-europa, eine Vorgeschichte unseres Erdteils*, Berlin und Leipzig, 1926, S. 53, 79.

⁵⁷ „In Abb. 24 aber sehen wir eins der stattlichsten im Steinringbau zugewölbten Gräber mit langem Zugang. Es liegt bei New Grange in Irland und stellt sich in Größe, Gestalt und Bauart schon ganz als eine Vorstufe der berühmten Tholosbauten von Mykene dar . . . Ist schon die Anlage dieser Gräber von großem Interesse, weil sie ersichtlich hervorgegangen sind aus den natürlichen Höhlen der älteren Steinzeit und andererseits nach dem mittleren und östlichen Mittelmeere, wo sich in Sardinien, Etrurien, Sizilien und Malta die Weiterentwicklung in den mykenischen Tholosbauten die Vollendung des Typus darstellt . . . ", CARL SCHUCHHARDT, a.a.O., S. 60, 61. Der Schnitt durch das Grab bei New Grange ist tatsächlich auffallend ähnlich mit dem Bau eines Dar-

basi; die Steinplatten sind in allmählich enger werdenden Ringen verlegt, genau wie die Holzstämme bei dem Darbasi mit vielen übereinanderliegenden Holzringen.

⁵⁸ „Bauten auf den Balearen, Abb. 35“, in CARL SCHUCHHARDT, a.a.O., S. 80.

⁵⁹ Die kürzlichen Entdeckungen, die die georgischen Archäologen bei Urnisi in der Siedlung von Kwatz-chelebi machten, beweisen überzeugend, daß eine derartige Form (Darbasi) des Wohnungsbaus bei den Urahnen der kharthwelischen Stämme schon im Frühstadium der Übergangsperiode von der Steinkupfer- zur Bronzezeit vom Beginn und der zweiten Hälfte des 3. Jahrtausends v.u.Z. weit verbreitet war“, in L. Z. SUMBADZE, *Darbazi* . . . , S. 7.

⁶⁰ „Das Verbreitungsgebiet dieses Wohnungstyps (Darbasi) erstreckt sich vom Mittelmeer (Etrurien, Afrika) im Westen, bis zum Stillen Ozean (Coreea, China) im Osten und von der Waldsteppengrenze im Norden (Severskii Donez) bis nach Indien im Süden“, V. P. Kobyčev, *Tipologia* . . . , S. 9., „Wohnungsbauten mit dem Grundriß und der räumlichen Aufteilung des Darbasi wurden bis in jüngster Zeit außer in Transkaukasien, auch im Bergland von Tadshikistan, in der Nordosttürkei, in Afghanistan, in Indien (Kaschmir), in Persien (Fereidan) benützt . . . Das treppenförmige Wölbdach aus Holz hat auch bei den Wohnungsbauten in Abessinien Anwendung gefunden . . . Der Darbasi-Typ hat die gleiche Raum- und Flächeneinteilung wie das Megaron der ägäischen Welt“, in L. Z. SUMBADZE, a.a.O., S. 67.

⁶¹ Das „Kiva“ der Indianer, das in Kolorado, Wetherill Mesa (USA) entdeckt wurde und das aus einem unterirdischen Raum im Rundbau ist mit Wänden aus Steinplatten und Lehm besteht, ist mit horizontalen Stammholzringen gedeckt, die eine niedrige Kuppel mit einer Öffnung in der Mitte bilden. Mit einer mobilen Leiter wird die Öffnung als Eingang benützt; unten am Boden, unter der Öffnung, befand sich die Herdstelle (Durchmesser 4,5m; Höhe 5,5m). Eine Nachahmung in natürlicher Größe ist in Explorers Hall, in der National Geographic Society in Washington D.C. ausgestellt.

⁶² Eine identische Struktur, wie die kaukasische, kann aus Kanada erwähnt werden: „capanna seminterrata (veduta in superficie e sezione) dei salish canadesi“, in ETTORE CAMESASCA, *Storia della casa*, Milano, Rizzoli, 1958, S. 17.

⁶³ Die Analogie ist in anderen zwei Beispielen noch augenscheinlicher (Alaska und Kamtschatka), hier ist auch die Grube in der Mitte unter der Öffnung zu sehen, die im Kaukasus als Backofen (*tundir*) gebraucht wird; . . . „Sezioni di dimore invernali degli eschimesi occidentali e dell'Alaska. Ambedue tipi semisotterranei, coperti di terra e dotati d'un ingresso dall'alto e di uno connesso

al sotterraneo, emergente al centro del locale, presso il focolare; . . . Vecchia abitazione dei kamciatka, analoga alle precedenti, ma rettangolare (wie der Darbaz im Kaukasus — P.P.) all'interno . . . la scala è del tipo arcaico, diffuso in Africa“, in ETTORE CAMESASCA, a.a.O., S. 59.

⁶⁴ Es sind zwei Haupttypen des georgischen Darbasi, die sich sowohl durch ihren Baustoff, als auch durch den Grundriß und die Dekoration unterscheiden: 1. Der Typus Kharthlin mit treppenförmigem Pyramidendach aus Laubholz (hauptsächlich Eiche) besteht aus einem einzigen Wohnraum mit Portikus auf der Ante (die Nebenbauten sind neben das Wohnhaus gebaut); die Feuerstelle befindet sich in der Mitte des Raumes; die horizontalen Stammholzringe (gvirgvin), die im oberen Teil eine Lichtöffnung (sarkmeli) freilassen, stützen sich auf zwei, drei oder vier Ständerpfiler (dedabodzi), die mit Schnitzmustern (tschiukurtma) verziert sind, die ebensovielen Varianten bewirken; 2. Beim Typus Meshetin ist das Pyramidendach aus Nadelholz viel höher auf zwölf Ständerpfiler gestützt, die sich an die Steinwand anschmiegen; die Nebenbauten sind an den Wohnraum angebaut und liegen unter demselben Dach, wodurch ein Mehrzweckbau entsteht; anstelle der offenen Feuerstelle gibt es hier einen reichverzierten Ofen aus Stein, der sich an eine Wand schmiegt. Die treppenförmigen Pyramidendächer lassen sich auch in zwei Haupttypen aufteilen, je nachdem, wie die Balkenringe parallel oder übers Eck gesetzt sind. Der Darbasi Meshetin stellt eine höhere Entwicklungsstufe dar. Er ist hauptsächlich im städtischen Milieu anzutreffen; einige der schönsten Exemplare befinden sich in der Stadt Akhaltzikhe am Fluß Kvabljani — ein Zufluß der Kura, an der türkischen Grenze. Vgl. L. Z. SUMBADZE, a.a.O., 4. 2, S.

⁶⁵ „Der halb in den Boden gegrabene Wohnungsbau Glchatum, mit dem treppenförmig aufgesetzten Balkendach, mit einer Öffnung oben (erdik), hatte einen einzigen Wohnraum, der bis zu 100 m² groß sein konnte und von der sogenannten großen Familie, mit ihren 50 bis 60 Familienmitgliedern, benutzt wurde. Die Nebenbauten bilden zusammen mit dem Wohnhaus einen Mehrzweckbau. „Im Becken des Sewan-Sees, in Vaioz-dsore und in Sangesur hat der Glchatum außer einigen Allgemeinzügen, auch einige Besonderheiten“, in N. Z. PAPUKHIAN, *Narodnoe zoddčestvo iugo-vostočnyh raionov Armianskoi SSR*, Autorenreferat zur Doktorarbeit, Eriwan, 1967, S. 12.

⁶⁶ Die Armenier leben in Aserbaidshan in der Nähe des gewesenen Kreises Kubinskii und in den Großen Städten Baku, Schemacha, Gandscha — im Autonomen Gebiet Karabagh und Bos-Dagh. „Der Haupttypus des Wohnungsbaus der Armenier aus Karabagh und Bos-Dagh war der „Karadam-Glchatum (arm. Glchatum = Haupthaus, d.h. ohne

Nebenbauten), der in drei Abarten verbreitet war: auf dem Boden, halb eingegraben und unterirdisch. Am meisten verbreitet war der halb in den Boden gegrabene Karadam. V. P. Kobyčev, *Krestianskoe* . . . , S. 36.

⁶⁷ „Dies Dach ist ein sogenanntes „falsches Gewölbe“. Es ist nicht wie ein echtes durch Bogenspannung hergestellt, sondern durch Horizontalringe von aufeinandergelegten Steinplatten. Die Ringe werden nach oben zu enger, indem jeder über den unteren überragt. Den letzten deckt eine große Platte ab und schließt damit die Öffnung. Das ist derselbe Kuppelbau, der durch die Tholen der mykenischen Kultur so sehr bekanntgeworden ist. Im Westen sehen wir ihn bei Grabbauten der Stein- und Bronzezeit noch vielfach erhalten. Aber auch für die runden Häuser haben wir ihn vorzusetzen, ja mir scheint, daß der runde Grundriß gerade mit dem Wölbdach in ursächlichem Zusammenhange steht . . . Sobald man aber den oberen Abschluß änderte, Balken auflegte, um ein Obergeschoß oder ein Holzdach zu bauen, wurde der runde Grundriß lästig und hinderlich und wich alsbald einem viereckigen. So ist's nachher in Kreta geschehen“, CARL SCHUCHHARDT, *Alt Europa*, Berlin und Leipzig, 1926, S. 55: „Entre várias categorias de construções rústicas ainda em uso em muitos países, distingue-se um género de pequenas casotas inteiramente em pedra, de planta circular ou, mais raramente, quadrada, cuja cobertura tem, exteriormente, tal como a cúpula que descrevemos, a forma de uma calote, que porém resulta de uma estrutura não de aduelas mas de fiadasde pedras dispostas, esquemáticamente, em anéis horizontais que se vão sobrepondo, com diâmetros sucessivamente mais pequenos à medida que se sobe, de modo que o círculo interno de cada anel ultrapasse um pouco o do anel sobre que se apoia; a abertura central vai assim estreitando progressivamente, até se reduzir a um buraco de pequeno diâmetro, que se fecha por uma ou mais lajes chatas, pousadas sobre esse último anel. Trata-se pois, não de uma cúpula qualificada em sentido técnico, mas de um sistema peculiar e muito primitivo de cobertura, ao qual daremos, pela semelhança aparente que tem com aquela, o nome de „falsa cúpula“, ERNESTO VEIGA DE OLIVEIRA . . . a.a.O., S. 146.

⁶⁸ V. P. Kobyčev, und A. I. ROBAKIDZE, a.a.O., Bild 6, S. 36.

⁶⁹ *Očerki obščei etnografii*, rum. Ausg., S. 55.

⁷⁰ PAUL PETRESCU, N. AL. MIRONESCU, *Spezi-fische Bauten des Weinbaugebietes von Gorj. Beiträge zur ethnographischen Erforschung des Weinbaus*, in „Cibinium. Studien und Mitteilungen aus dem Hermannstädter Freilichtmuseum der bäuerlichen Technik“, Sibiu (Hermannstadt), 1968, S. 297.

⁷¹ V. P. Kobyčev, S. 42, Abb. 10: „Im Querschnitt waren die Pfeiler rechteckig und stellen offensichtlich das Überdauern der alten Technik des Srub (Blockbau — P.P.) dar.“

⁷² Zahlreiche Grundrisse dieser Art in ADELHART ZIPPELIUS, *Das Bauernhaus am unteren deutschen Niederrhein*, Wuppertal, 1957, S. 13 (nach Pessler), 105, 112, 171, Abb. 2, Blick auf die Diele des Aldenhofes, zwischen Kellen und Warbeyen; desgleichen in HELMUT OTTENJANN, *Museumsdorf in Cloppenburg*, Cloppenburg, 1967, Das niederdeutsche Hallenhaus, Grundriß, S. 13, Diele und Herdraum des Haakenhofes, S. 43; Bomann-Museum Celle, Flett im niedersächsischen Bauernhaus mit Herdstelle, Foto.

⁷³ *Braunschweigisches Landesmuseum für Geschichte und Volkstum*, Braunschweig, 1966, auf Seite 24 ein Foto mit der Legende: „Herdstelle eines braunschweigischen Bauernhauses mit Pferdeköpfen am geschnitzten Rähmholz des Feuerspannes. Aus Holtorf-Lunsen, Kreis Braunschweig, aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts“, Im Bomann-Museum in Celle, Niedersachsen, befindet sich ein Bauernhaus mit einem Grundriß der dem oben beschriebenen ähnlich ist und einen Funkenfang mit geschnitzten Pferdeköpfen aus Holz hat.

⁷⁴ Vor über 100 Jahren wurde hier eine phantastische Theorie über den germanischen Ursprung der Osseten aufgestellt. Sie wurde von August von Haxthausen vorgeschlagen, der den Kaukasus im Jahre 1843 bereiste. Als er sich dabei auf offensichtliche „Ähnlichkeiten“ zwischen Osseten und Germanen bezieht, stellt Haxthausen die Annahme auf, daß die Osseten gotischen Ursprungs seien. Später wurde diese Theorie von dem deutschen Historiker des Kaukasus Karl Han (1911) wiederbelebt. Zu ihr bekannten sich auch einige nationalistisch-bourgeoise Osseten (Kodsaeu, Vano, Baev). Dennoch beruht diese nationalistisch-germanische Theorie mit eindeutigen politischen Tendenzen auf keinen ernsthaften Tatsachen“, S. A. TOKAREV, *Etnografija* . . . S. 261.

⁷⁵ *Ebda*, S. 261.

⁷⁶ G. J. MOVČAN, *Kameni i derevo v starinom žilišče Avarii*, in „Sovetskaja Etnografija“, 3, 1969, S. 51—64.

⁷⁷ WACHTANG DOLIDSE, *Der volkstümliche Wohnbau in Chewi*, in „Ars georgica“, 5/1959, S. 233—243, die deutsche Zusammenfassung eines Textes in georgischer Sprache.

⁷⁸ B. B. PJOTROVSKII, a.a.O., S. 267.

⁷⁹ „Die Wohnung der mittellosen Armenier war bis zum Ausgang des 19. Jh. die Höhle. Südlich der Karabagh-Höhen sind die Höhlen in großer Anzahl vorhanden (nach M. A. GADEVANOV, *Sangesurskii uezd v medicinskom otnošenii sa 1890—1892 gg.*, „Medicinskii sbornik“, Nr. 56, Tiflis, 1894, S. 125) . . . Die etwas vorstehende Vorderwand der Höhlenwohnung war aus steinernem

Mauerwerk errichtet, in dem nur ein schmaler Zutritt offengelassen wurde. Geschlossen wurde dieser entweder mit einer Tür aus Rutengeflecht oder mit einem Dreschschlitten. Vor den Höhleneingang wurde manchmal auf Pfeiler ein leichter Schuppen errichtet. V. P. Kobyčev, a.a.O., S. 39.

⁸⁰ V. P. Kobyčev und A. I. Robakidze, a.a.O., S. 35.

⁸¹ V. P. Kobyčev, *Tipologia* . . . , S. 6.

⁸² Es ist wohl nicht uninteressant, die Ähnlichkeit der Bauten aus lehmeworfenem Rutengeflecht (dereviano-turlučnovo) im Nordkaukasus mit den ähnlichen Bauten im Norden des Schwarzen Meeres und im Balkangebirge herauszustreichen, Ähnlichkeit, die B. A. Kufin (*Žilišče krymskic..*

tatar v svezi s istoriei saselenia poluostrova Moskau, 1925, S. 45) erkannte und die ein Beweis von weitreichenden ethnisch-kulturellen Verbindungen zwischen der Bevölkerung auf diesem gesamten Territorium sein könnte“, in V. P. Kobyčev, a.a.O., S. 11.

⁸³ Himalaja, die iranische Hochebene, die Karpaten, Alpen, Pyrenäen, die Nordwestafrikanische Küste; die Geländeforschungen, die der Autor in Bengalen, Dekkan und Pundschab unternahm und die sich auf die indische bäuerliche Baukunst bezogen, ergaben die Behauptung, daß in diesem großen euroasiatischen Gebiet die Ähnlichkeiten in der Fertigungstechnik, im Grundriß und in der Form wesentlich sind.

DER JUGENDSTIL ALS SOZIAL-PHILOSOPHISCHES ERLEBNIS

Amelia Pavel

Eine der fruchtbarsten und ausdrucksvollsten künstlerischen Bewegungen, die am Anfang unseres Jahrhunderts viele seiner eigentlichsten Kulturprobleme in einer inhaltsvollen Synthese verwirklicht hat, ist der Jugendstil gewesen, mit seinen zahlreichen nationalen Erscheinungen. Die Namen dieser Erscheinungen, „Art Nouveau“ in Frankreich, „Sezession“ in Österreich und Deutschland, „Liberty“ in England betonen die erneuernden Absichten der Bewegung, das Bewußtsein ihres Zweckes, das heißt des Bruches mit der Vergangenheit, die Behauptung der Freiheit und der geistigen Jugend. Man muß sogar bemerken, daß, den französischen Namen „Art Nouveau“ ausgenommen, alle anderen Benennungen einen reichen Inhalt besitzen und die Ideen berechtigen, daß der historische Lebensort des Jugendstils die rein künstlerische Zone überschreitet und eine Veränderung ausdrückt, die sich als eine Übertragung in den allgemeinen Lebensstil und einen sozialen „Behaviour“ erleben läßt. Die Betonung ist natürlich auf dem ästhetischen Gebiet beibehalten, auf dem Gebiet des Schönen, aber das Charakteristische der Jugendstilproblematik hat seinen Kern im funktionellen Schicksal des Ästhetischen. Eine pragmatische Umwandlung des Ästhetismus, eine Verbindung zwischen den ästhetischen Formen des Symbolismus und den Formen einer neuen Phase der praktischen Kultur, der Kultur des Alltags, wurden im Jugendstil verwirklicht. Diese Seite, dieser Sinn des Jugendstils wurde von seinen Hauptpersönlichkeiten, zum Beispiel von Henry Van de Velde und Gustav Klimt erraten, von seinen großen Vorläufern zum Beispiel Edvard Munch, vorgefühlt, unterstützt von seinen Anhängern, die sogar in den Umwandlungen des Jugendstils beständig geblieben sind — es ist dies der Fall Hermann Bahrs. Dieser Sinn hat Inhalt und Wert verloren, zu derselben Zeit mit der Entwertung der Bewegung, aber auch nachdem diese den außerordent-

lichen „Revival“ des letzten eineinhalb Jahrzehntes gekannt hat. Ein sehr gut dokumentierter Historiker und Interpret der Jugendstil-Bewegung — Arthur Schmutzler — der Verfasser der umfangreichen Monographie *Art Nouveau*,¹ analysiert mit außergewöhnlicher Kompetenz und mit Feinsinn, die bildnerischen Quellen des Phänomens, ohne sich aber genügend über die Treffpunkte dieser Quellen mit anderen Quellen — nicht hauptsächlich ästhetischen — aufzuhalten. Es ist doch klar, daß eine Untersuchung, die mit einer größeren Neugier für die Umstände und die Gründe des „Revivals“ selbst einsetzt, von selbst zu den tieferliegenden Gründen ruft, die ein stilistisches Phänomen von so großer und schneller Ausbreitung entstehen ließen. Es handelt sich aber nicht so sehr darum, gemeinsame Gesichtszüge und eine gemeinsame ästhetische Problematik zwischen uns und anderen Augenblicken der Kulturgeschichte zu entdecken, wie dies in letzter Zeit, mit tiefgründiger Deutungskraft René Hocke getan hat,² als mit Hilfe eines Phänomens der Vergangenheit, das eigentlich ein Versuch war, vielleicht gefährvolle Sprünge in der Geistesgeschichte zu korrigieren, uns selber das Problem des „Daseins“ in der zeitgenössischen Kultur klarzumachen. Wir treffen hier ein Verfahren an, das jedesmal auftaucht,

wenn in der Kulturgeschichte etwas vor- kommt, was jenen wissenschaftlichen Akt ermöglicht, den Riegl als höchstes Ziel des Kunsthistorikers betrachtet: das heißt Kunstphänomene durch ihre gemeinsamen Züge zu verbinden und sie durch die so erworbene Kenntnis in unser Bewußtsein einzuprägen. „Die Kunstgeschichte will uns in Stand setzen, jedes Kunstwerk, das uns unter die Augen kommt, sofort unter ein uns bereits bewußtes Allgemeineres, den Stilbegriff, zu subsummieren, so daß das Kunstwerk den störenden Charakter des Fremdartigen verliert, wodurch wir erst recht fähig gemacht werden, das Spezifische, Eigenartige, Ungewohnte daran mit dem vollen Reize, wie ihn jede Abwechslung hervorzurufen pflegt, zu genießen“. ³ Es sei hier bemerkt, wie diese Behauptung von Riegl, die zwar allgemeingültig ist, doch durch die Jugendstil-Erfahrung geprägt ist.

Riegl benützt seine Idee, die seit 1902 stammt, also gerade aus dem Jahr der großen Ausstellung für dekorative Kunst in Torino, um eben die zwei Wörter — „eigenartig“ und „störend“ — auszudrücken, die beide oft in der Kunstkritik der Zeit, in erster Reihe als Einwand gegen die Formen des Art Nouveau vorkamen. Und genauso charakteristisch wirkt die Tatsache, daß Riegl die Rettung der künstlerischen Qualität des eigenartigen Werkes, das er annimmt und versteht, mit der Möglichkeit ihrer Einschreibung in eine Stilform, verbindet. Man sollte nicht vergessen, daß der „Stil“ selten so methodisch analysiert, bereichert und definiert wurde, wie in der Jugendstiltheorie. Es gibt viele Forscher der Bewegung, die kategorisch der Meinung sind, daß der Hauptzug der Bewegung in der Tatsache liegt, „die Auferstehung der Stilidee erlebt zu haben“; obwohl andere, und unter ihnen sogar die Organisatoren der großen Ausstellung der Sezession in München 1964, hingegen der Meinung sind, daß es sich nicht um den Begriff „Stil“ handelt, sondern um einen Ersatzbegriff des Stiles. ⁴

Die Begründung dieses Standpunktes geht von der eigentlichen innerlichen Vielfältigkeit des Jugendstiles, von der Wandelbarkeit seiner Formen aus. Man sollte nie vergessen, daß in dieser Verschiedenheit und Wandelbarkeit die symbolistischen so gut wie die deutschen impressionistischen Forschungen ihre Rolle spielen, und daß der einheitliche Aspekt der Jugendstil-Bewegung erst aus der heute von uns aus der zeitlichen Perspektive bearbeiteten Synthese erhellt und daß die Bewegung selbst sich sehr wenig damit beschäftigt hat. Aber um den Begriff des Stil-Ersatzes annehmen zu können, müßte man nur über die Malerei reden und den Grundbestandteil der Bewegung — also das Problem der totalen Kunst, der Neuerdenkung des „Objektes“, als einsaugende Kraft und zugleich als Stilschöpfer — beiseite lassen. Aber das Problem des „Objektes“, mit all seinen programmatisch vorgesehenen Bedeutungen, die Robert Delevoy so plastisch ausdrückte „das Art Nouveau ist ein an die Praxis angeknüpftes Zeichensystem“, ⁵ enthält die philosophischen Beweisgründe für das Aufblühen eines künstlerischen Phänomens, dessen internationale Verbreitung sich nur mit der des Barocks vergleichen ließe. So daß nicht nur die Benützung des Stil-Begriffes berechtigt ist, aber auch die Ausdehnung seiner Bedeutung über die Grenzen des Ästhetischen. Und obwohl in der geistigen Sonorität des Wortes „Stil“, die ästhetische Nuance die herrschende bleibt — und diese Tatsache unwiderstehlich wirkt, wie Lorenz Dittmann treffend bemerkte, als er schrieb, daß „der Stil-Begriff nie seine Herkunft aus der ästhetischen Zone verneint“, und daß seine Benützung im historischen Sinne eine ästhetische Anschauung der Geschichte ⁶ beeinflusst —, ist das Verfahren des Jugendstils nicht weniger mutig dem Problem eines Lebensstils und nicht nur eines Kulturstils zugewendet.

Erst hier kann die interessante Umwandlung des reinen Ästhetismus durch den

Jugendstil in ihrem ganzen Umfang geschätzt werden. Die Verknüpfung von Gedanken und Handlungsweise des William Morris in England, des Kunsthändlers Bing in Frankreich, der Prinzessin Tenischewa in Rußland, mit dem Dandy-Ästhetismus, offenbart erst heutzutage ihre gänzliche Bedeutung. In dem Augenblick, in welchem die Erfahrung der ästhetischen Rolle des Objektes, als ein mit großer Ausstrahlungskraft für alle möglichen Werte behaftete Symbol einer Umgebung, ihren Platz den Erfahrungen einer allmählichen Umwertung des Ästhetischen ins Außerästhetische, des Ästhetischen ins Existenziale, der Zweckdienlichkeit in Autonomie und umgekehrt – räumt, also eigentlich den Stilbegriff mit dem „Environment“-Begriff ersetzt, erhalten die Bedeutungen der Vision des Jugendstils und seines Nachfolgers, des Bauhauses, einen pathetischen Schimmer, der uns sowohl die Zukunft weist, als auch den Untergang einer Empfindungs- und Verständnisart der Stileinheit und der Beziehungen zwischen Kunst und alltäglichem Leben bekundet. Mit verschiedenem Inhalt und verschiedenen Zielen, hat jede der Quellen und der Nebenflüsse des Jugendstils: der romantische Traum von William Morris das Handwerk zu retten und wieder zu einem erhabenen Zustand zu beleben, der Mut und das Verständnis von Bing den sonderbaren, prachtvollen, verheißungsvollen Gegenstand in das alltägliche Leben eindringen zu lassen, der Enthusiasmus der Prinzessin Tenischewa und der Talashkino-Gruppe das nationale folklorische Handwerk auferstehen zu lassen⁷ – in verschiedenen Weisen die Bedeutung eines Willens, die Kunst zu demokratisieren. Als ein geschichtliches Paradoxon, verfolgte neben den aristokratisierenden Demonstrationen eines Robert de Montesquiou oder einer Sarah Bernhardt,⁸ in deren Wohnungen der Gegenstand in einer Umgebung gedacht wurde, welche seinen praktischen Zweck und dabei auch seine dekorative Rolle zugunsten der suggestiven Funktion auf-

gab, und alles mit der Absicht, das Prestige des Stilbegriffes in einer durch den Einbruch des Häßlichen entstellten Welt, wieder herzustellen die für die Auferstehung der Handwerke geführte Propaganda in allen Ländern denselben Zweck, jedoch auf anderem Weg: den der Befreiung der tiefliegenden, erlösenden Energien des Geistes. Nur der Vergleich zwischen der Art in welcher zwanzig bis dreißig Jahre später der Surrealismus dasselbe Versenken in die seelischen Kräfte theoretisierte, in der Absicht die Fruchtbarkeit der chaotischen Seelenzustände zu beweisen, und dem Jugendstil, macht das ordnende, bauende Streben des Jugendstils verständlich, dessen vielseitige Ikonographie heute seine Erstlingsrechte im Gebiet der Forschung und Benutzung der Energiequellen des Unbewußten beweist. Dieses Aufrufen der tiefliegenden Kräfte des Bewußtseins, das für die Formsprache des Jugendstils charakteristisch ist, diese erstmalige, wenn auch nicht ganz programmatisch, so doch sehr beständig geführte Untersuchung, hat in den Theorien Jungs, mehr und tiefer noch als in den Entdeckungen Freuds eine theoretische Korrespondenz gefunden. Das Streben zur Einheit und Organizität des menschlichen Ausdrucks, des Kulturausdrucks überhaupt, das aus der Überzeugung geboren ist, daß es eine „Energetik der Seele“ gibt, deren Grundzug in der Tendenz liegt, alle menschlichen Tätigkeitstrieb in ein schöpferisches Ganzes einzuschließen, ist ein entscheidender Gedanke Jungs. Und die Tatsache, daß er diesen schöpferischen Charakter der seelischen Energie aus der finalisierenden Tendenz des Unbewußten und aus der kompensatorischen und gleichgewichtswirkenden Kraft der Beziehungen zwischen dem Kollektiv-Unbewußten und dem individuellen Ich herauszieht und in dieser Weise zu der Wiederentdeckung der Einheit und der Polarität der menschlichen Psyche gelangt,⁹ verbindet die Untersuchungen Jungs mit der Problematik jener künstlerischen Bewe-

gungen, die sich ein Glaubensbekenntnis und ein Ziel daraus machten, die ausgleichende Kraft des künstlerischen Schöpfers in der seelischen Umgebung der technisch-wissenschaftlichen Entwicklung zu ermutigen. Der Kampf des Jugendstils gegen die stilistische Ausrottung durch den Eklektismus oder den oberflächlichen Historizismus konnte auch in Jungs Philosophie einen theoretischen Anhaltspunkt finden. Hier könnte man trotzdem bemerken, daß es nicht so sehr der eigentliche Jugendstil war, als einige der Bewegungen, die aus ihm entsprangen — der Expressionismus, und auch irgendwie der Primitivismus, — die die Benutzung der exotischen und folklorischen Kunstquellen experimentierten, in erster Reihe als eine Methode die ausgleichende, kompensatorische Aktion durch das Untertauchen in die archetypalen Quellen des kollektiven Unbewußten zu ermöglichen.

Im Jugendstil strebt diese Suche nach den Quellen der seelischen Energie nicht unbedingt danach, die individuelle Fähigkeit zu überwinden, innerliche Kräfte auszudrücken; sie sucht im Gegenteil, sogar den Ausdruck der höchsten Individualisierung, bis zu jenem Gipfel, in dem die individuell-spezifischen Züge die Grenzen des Sonderbaren erreichen können.¹⁰

Dieser Zug entscheidet auch die Grenzen, die Besonderheiten, das eigenartige Schicksal dieser Bewegung. Man sollte auch dabei bemerken, daß eine der auffallendsten, fast imitatorischen Wiederaufnahmen der Jugendstil-Schrift und des Jugendstil-Bildschatzes, die heute in der „psychedelischen“ Kunst zu treffen ist, also in einem Gebiete der geistigen Tätigkeit in welchem die Vereinzelung der individuellen Erfahrung bis auf den höchsten Gipfel, intensiv bis zur Krankhaftigkeit, zur Zurückziehung und Vertiefung in sich selber getrieben wird. Schon öfters wurde der Narzissismus der Jugendstilvision unterstrichen, und sogar die Idee des „inselartigen“ Charakters, die auf seine englische Herkunft zurückgeführt wird. Ohne einen hoch-

wissenschaftlichen Charakter zu besitzen, bleibt die Bemerkung interessant und scharfsinnig. Zum Beispiel bei Georg Minne, oder bei Wilhelm Lehmbrück ist das Neigen als narzissistische Geste, eine der bevorzugten Körperhaltungen; bei Minne sogar in direkter Beziehung mit dem Brunnen- und Teich-Symbol. Dieselbe Haltung ist auch bei Brâncuși zu finden: in der geneigten Vertiefung des „Gebetes“, sowie in der geduckten Neigung der Mlle Pogany-Köpfe. Das geschlossene Neigen zu sich selbst, das man so oft in der Jugendstil-Formsprache finden kann, erscheint in erster Reihe als Folge der geistig-ausgleichenden Haltung, die für das künstlerische Bewußtsein am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts so charakteristisch erscheint. Es handelt sich hier um eine erlösende Erforschung der Naturkräfte durch die Vermittlung des Ichs, in seiner obsessiv individuellen Erfahrung — die jugendliche. Nur nach diesem ersten Verfahren werden später ästhetische Haltungen heranwachsen, in denen die Selbstanalyse und das Prüfen der tieferen Schichten des Bewußtseins eine Eröffnung und ein Darbieten des Ausdrucks entstehen ließen: eine reifere Neuwertung der dynamischen „Unendlichkeit“, so wie es im Expressionismus und im Futurismus vorkam. Diese Entwicklung ist wirklich eine Reifung gewesen und es ist bedeutungsvoll, daß im Expressionismus das Bildnis und überhaupt das Bildnis der reifen Menschlichkeit eine große Rolle spielt. Dieser Vergleich, der uns zur Schlußfolge der Existenz eines Reifungsprozesses führt, kann auch geschichtlich behauptet werden, durch die Tatsache, daß bei den meisten Expressionisten die Verwandtschaft mit dem Jugendstil kategorisch auftaucht, und das heißt, daß der Jugendstil in seinem seelischen Inhalt solche Entwicklungen und Verzweigungen ermöglichte. Sie wären trotzdem unvorausehbar für diejenigen die das philosophische Erlebnis des Jugendstils nicht genug beachten würden, sein integralistisches Programm, das nur schein-

bar im Widerspruch steht mit dem vorgeschlagenen Ausdruckstypus.

Ein anderer Beweisgrund, welcher für diese Reifung im Schoße des Jugendstils plädiert, ist in der Entwicklung des Verhaltens zu den exotischen Kulturquellen zu finden. Vom „Japanismus“, „Keltismus“ und dem „griechischen Archaismus“ der letzten fünfundzwanzig Jahre des vorigen Jahrhunderts, die sich in erster Reihe als eine Übernahme neuer Ornamentalförmlichkeiten entfalten, bis zum Interesse für die Negerkunst, für die uralten Kulturen auf den amerikanischen Gebieten oder auf denen des nahen und fernen Ostens, haben der Expressionismus, in seiner ersten Zeit der Kubismus und später der Surrealismus Beispiele der Kraft und geistigen Reinheit, Quellen der unverdorbenen Energie gesucht.

Als eine der ersten Etappen der modernen Kunst, in ihrem Wunsch die geistigen Kräfte wiederzufinden und programmatisch wieder zu gruppieren, erscheint uns die Jugendstil-Bewegung in ihrer ausdrucksvollsten und charakteristischsten Form, in der Linearität, also dort wo die geistige Energie sich unmittelbar in einer materiellen Handlung übersetzt. Und eben weil die verschiedenen graphischen Künste ein prunkvolles Entfalten der linearen Übung erlauben, ist es natürlich, daß die meisten Forscher der Jugendstilbewegung seine erste Rolle in der Graphik finden und in erster Reihe in der Buchgraphik und dem Plakat. Es mutet aber ein wenig sonderbar an, zu bemerken, daß der typische Jugendstil-Linienausdruck, obwohl viel in der Graphik anzutreffen ist, noch beharrlicher und noch echter in der dekorativen Kunst – in der Textil-Kunst, der Keramik, der Glaskunst, der Möbeltischlerei und der Holzkunst weiterlebt. Er wirkt oft auch sehr ausdrucksvoll in der Bildhauerei. In dieser Hinsicht ist das Bild eines Ausstellungssaales in voller Jugendstil-Blüte, zum Beispiel die große Graphik-Ausstellung der Sezession 1900 in Wien, sehr charakteristisch.¹¹ Man bekommt dort, in einem durch und durch jugendstilistischen Ausstel-

lungsdécor des Saales der also von einer hauptsächlich linearen Ornamentik beherrscht ist und in welchem die Linie als vieldeutende Sprache wirkt, Wände zu sehen, die mit mehr oder weniger traditionellen Graphiken gänzlich bedeckt sind und in diesem Saal stilistisch falsch stimmen. Aber auch die Namen im Katalog sind ein Hinweis: die ausstellenden Künstler sind heute viel weniger berühmt als die Autoren der Innendekoration des Saales. Diese Ausstellung beweist, daß der Graphismus des Jugendstils das Problem der Entwicklung einer einzigen Kunstart überschreitet und sich, im Gegenteil, als stilistisches Anzeichen der Entwicklung eines Kunst-Ensembles enthüllt. Eine totale Kunst, die ein stoffliches und geistiges „Environment“, auf allen Gebieten der ästhetischen und außerästhetischen Existenz schafft, ein stilistisches Symptom das als existentielle Triebkraft wirkt, und in sonderbarer Weise die biologischen, philosophischen und poetischen Kräfte des Menschen auszugleichen und zu verschmelzen strebt.¹² Die Originalität des Jugendstils liegt in der ungenierten Durchstreifung und Rehabilitation aller Kunstarten. Man sollte nicht vergessen, daß Gauguin, einer der unmittelbaren Vorläufer des Jugendstiles, für die dekorative Kunst ein Interesse zeigte, das in der europäischen Kunst schon lange nur zur Staffeleikunst ging. Und nach Gauguin haben sich in fast allen europäischen Ländern Künstler, die an verschiedene Tendenzen geknüpft waren und die vom Jugendstil stammten oder mit dem Jugendstil Berührungen hatten, der dekorativen Kunst genähert – Kandinsky, Picasso, Maillol, Benois, Rouault, Macke und noch viele andere.¹³

Es sei aber festgesetzt, daß diese symptomatische Einheit der Linearität im Jugendstil die Verschiedenheit der linearischen Ausdrucksmöglichkeiten nicht ausschließt. Nicht nur das Zusammenwirken der Jugendstil-Linie mit der „kubistischen“ Linie ist zu bemerken, sondern sogar im Jugendstil-Gebiete selber, behauptet die gerade

Linie neben der „*linia serpentinata*“, überall ihre Anwesenheit.¹⁴ Die Linearität, die ihren Ursprung im Jugendstil nimmt, kann bis heute verfolgt werden, vom Expressionismus bis zum nichtfiguralen lyrischen Expressionismus, und vom Bauhaus und Konstruktivismus bis zum geometrischen Abstraktionismus. In ihrem Umwandlungsprozeß durch das Verschmelzen in ein fremdes Ausdrucksmedium, hat die „Linie“ immer wieder ihren absolut schriftlichen Charakter verloren, den sie im Jugendstil besaß; die Verwandtschaft bleibt trotzdem, was die Formsprache anbetrifft, weiter lebhaft und überzeugend.

Die Ausdrucksmöglichkeiten der Jugendstillinie, ihre Ausdruckskraft haben sich auch in der Karikatur als eines der großen Jugendstilmomente entfaltet. Durch die Karikatur ist das Symbol in den Alltag des Sozialkommentars eingedrungen, und die Umwandlungsfähigkeit des graphischen Zeichens und des von ihm stammenden Bildes sind in den allgemeinen Geschmack eingetreten, und dadurch ist der Natur der Karikatur gemäß, eine Verschiebung des Interesses in die Richtung der ideologisch-sozialen Polemik, die auch als philosophisch-literarisches Phänomen, in denselben Jahren, einen großen Aufschwung gekannt hat, zu spüren. Die Rolle und das Echo der damaligen Karikatur haben sich im Expressionismus hören lassen, im expressionistischen Porträt am meisten, eben im Zusammenhang mit dieser innenliegenden sozial-philosophischen Polemik.

In Rumänien ist die Jugendstil-Bewegung nicht ohne Antwort geblieben. Obwohl man nicht über eine ausgeprägte Bewegung, mit gewissen Entwicklungsphasen reden kann, sind in Rumänien zahlreiche dem Jugendstil charakteristische Phänomene bemerkbar, die aber nicht so sehr auf dem ausgesprochen stilistischen Gebiet zu finden sind, als in der theoretischen Problematik des Jugendstils, die aus der Betrachtung seiner Quellen, seiner tieferen Ursachen und seiner Ziele entspringt. Man kann in diesen Jahren zum Beispiel, nicht nur eine stärkere

und programmatischere Entwicklung der dekorativen Kunst bemerken, aber auch eine vielsagende theoretische Auseinandersetzung in den rumänischen Kulturzeitschriften und Zeitungen. Die Studien des Malers Abgar Baltazar, in denen seine Aufmerksamkeit stark auf „das Kunst-Industrie-Problem“ gerichtet ist, die Artikel von Cecilia Cuțescu-Storck, in denen die Malerin eine moderne Auffassung über die dekorative Kunst in ihrem weitesten, aktivsten Sinne des Jugendstils entwickelt, und in denen sie zugleich den eng traditionalistischen Praktizismus von Al. Tzigara-Samurçaș bekämpft. Die theoretischen Stellungnahmen, in der Zeit zwischen 1905 und 1916 sind zwischen 1898 und 1902 von zahlreichen Informationsartikeln über die Jugendstil-Phänomene vorbereitet worden, davon manche viele kritische Bemerkungen enthielten.

Das Problem der Entwicklung der dekorativen Kunst sollte sich in Rumänien aber natürlicherweise in Beziehung mit der Volkskunst entfalten, und der Grund dafür wären hier nicht nur die Vitalität und die Bedeutung der rumänischen Volkskunst, sondern auch die Existenz, in der damaligen rumänischen literarischen Kultur, einer sogenannten „ländlichen“ Bewegung. Ein ähnliches Phänomen war auch in Rußland zu finden, wo der Jugendstil aus den ästhetisierenden Formen des Narodnizismus entsprang. Ursprünglich sind die Ziele der Talaschkino und der Abramtzevo-Schulen von einem nationalen und sozialen Enthusiasmus ausgegangen. Es handelte sich hauptsächlich darum, die russische Volkskunst, „das Schaffen des Volkes“ und ihre Werte wieder ins Leben zu bringen. Die Begegnung mit der Jugendstil-Anschauung, die sich ein paar Jahre später ein theoretisches Veröffentlichungsmittel in der Zeitschrift „*Mir Iskusstva*“ schaffte, aber auch durch die Werke mancher Maler und Bühnenmaler (Roerich, Bakst) vorbereitet wurde, hat die Umstellung des Wertungsproblems der Volks-traditionen auf den psychologischen Plan der

Erneuerung der geistigen — durch den wissenschaftlichen Positivismus verminderten — Bildungskräfte zur Folge gehabt. Das Verflechten solcher Wirkungen, aus denen sich der Einschluß des folklorischen Ausdrucks in die Vision vieler moderner Künstler ergeben hat, hat dort einen besonderen Widerhall gehabt, wo die nationale Volkskunst noch eine reichliche Quelle für die Formerfindung bietet. Man kann also auch bemerken, daß die Verbindung der Kunst von Brâncuși mit der rumänischen Volkskunst nicht nur ein Datum seiner bäuerlichen Herkunft ist, sondern sich auch in das geistige Klima einer Etappe der europäischen Kulturgeschichte eingeschrieben hat. Man könnte dasselbe — obzwar in vermindertem Maße — auch von den Beziehungen zwischen der Malerei des Luchian und der Volkskunst sagen. Für Brâncuși ist die Tatsache bezeichnend, daß seine Werke, in denen die volkstümliche Inspirationsquelle überzeugend und direkt sichtbar wird, erst nach seiner Ankunft im Ausland geschaffen wurden, und auch dort, erst nach dem Primitivismus der „Erdweisheit“ und nach der ersten Version des „Kusses“. Es handelt sich also um eine geistesgeschichtliche Erfahrung, um einen Reifeprozess, dessen Phasen sowohl die Verbindungen mit der Jugendstil-Bewegung bestätigen, als auch, zur selben Zeit, gemeinsame Probleme mit den rumänischen Künstlern in der Heimat.

Genauer betrachtet, hat sich das Interesse für die Volkskunst im allgemeinen auch auf europäischem Gebiet eigentlich erst als Folge der Entdeckungen, die zum Primitivismus führten, entwickelt. Im Expressionismus entwickelte sich zum Beispiel ein programmatischer, von Studien begleiteter Ethnographismus, im Rahmen des „Blauen Reiters“, ¹⁵ also im zweiten Moment des deutschen Expressionismus, zwischen 1910 und 1912, nachdem die Forschungen des Primitivismus in den Arbeiten der Brücke-Gruppe, bei E. L. Kirchner, und Schmidt-Rotluff ihren Niederschlag fanden. Überall offenbarte sich der Versuch einer Rückkehr

zu den Urquellen der künstlerischen Traditionen, die alle durch Exkurse in das Schaffen der primitiven Völker angespornt waren.

Die Verbindungsbrücke all dieser Probleme mit dem Jugendstil befindet sich nicht nur im Streben die Energien der menschlichen Psyche zusammenzufassen und ein neues Gleichgewicht herbeizuführen, sondern auch in der Wiederbelebung des Begriffes Kunst als Gegenstand. Und hier taucht wieder eine Erinnerung an Brâncuși auf. Seine handwerkliche Genauigkeit, die sich schon in seiner Jugend bemerkbar machte, — wenn schon nur in seinem allgemeinen Vorzug für die nicht allzugroßen Plastiken, — ist im Vergleich zu dem Sinne, den die Dimension, durch Rodins und Bourdelles Kunst, in der Zeit für die Bildhauerei hatte, zweifellos in den Jugendstil-Kultus für den Gegenstand zu integrieren. Der Gegenstand wird für die Künstler dieser Zeit zur Möglichkeit mit dem Raum neue Beziehungen herzustellen, die in dem allgemeinen Sinne der Jugendstil-Tendenz zur Humanisierung einen seelischen Schutz gewährleisten könnten. Der gelungene Gegenstand ist in dieser Auffassung in sich selber geschlossen, zu sich selber geneigt, und in einer fast protzerischen und glaubensbotigen Vollkommenheit dem alltäglichen Raume entgegengestellt. (In der deutschen Sprache ist sogar das Wort Gegenstand dieser Auffassung am nächsten.) Der Gegenstand, in dem weitesten Sinne des Wortes, vom höchsten Kunstwerk angefangen bis zum praktischen ornamentierten Gerät, erhält „einen narzisstisch“ individualistischen Behauptungscharakter, der dem feindlich gewordenen Raum entgegensteht: der Raum der technischen Eroberungen. In der betonten Vorliebe für die volkstümlichen oder primitiven Kunstwerke, welche auch in dem Gedanken der Bewunderer ihrer ästhetischen Eigenschaften, den gegenständlichen Charakter und sein außerästhetisches Dasein behält, tritt bestimmt auch das psychologische Element ein, welches diesen Gegenständen

Talisman-Eigenschaften verleiht, sie als Symbole und Erhalter der psycho-physischen tiefliegenden Energien wirken läßt. Diese Tatsache wirkt noch auffallender, wenn man sie mit dem aktuellen Stadium der Auffassung des Gegenstandes vergleicht. In dieser Auffassung wirkt der Schutz gegen den Raum immer weniger; im Gegenteil, das Hauptproblem dreht sich um die Aufsaugung des Gegenstandes im Raume, um seine Anpassung und Integration bis zur Vernichtung des eigenen Umrisses, in einem gewissen umstehenden Raume. Der gegenwärtige Gegenstand ist „anti“-handwerkzeuglich, seine Umgestaltungen trotzen den strengen Ausführlichkeiten der Technik, von einem gegenteiligen Standpunkt aus, als den der im Jugendstil die Auffassung und Rolle des Gegenstandes bestimmte; er hat nicht immer dieselbe sozial-erzieherische organische Tätigkeit und Rolle.

In der rumänischen Malerei vom Anfang des 20. Jahrhunderts erschienen die Eigenschaften und die Rolle des Gegenstandes sehr bedeutungsvoll im Werke von Ștefan Luchian. Bei ihm, sowie mehrere Jahre später bei den großen Stilleben-Malern Tonitza, Sirato, Petrașcu, Theodorescu-Sion gilt der Eintritt des volkstümlichen Gegenstandes in die Bildkomposition nicht nur als Ausdruck einer Haltung im Problem der Anwesenheit der nationalen folklorischen Tradition in der modernen Malerei und als ein Zeichen der Vorliebe für die dekorativen Eigenschaften der volkstümlichen Keramik und Textilgegenstände, sondern auch als ein Raumerlebnis. Dieses Raumgefühl ist auch in den Landschaften derselben Maler zu finden, die ihre Vorliebe für einen nahen, beschützten, ohne sich ins Unendliche verlierenden Horizont, zeigen. Der konzentrierte Landschaftsausdruck bei Luchian und Tonitza, welche beide die Jugendstil-Erfahrung durchgemacht haben, und von ihr bezeichnet wurden, ist in einen lyrischen Narzissismus übertragen, in dem das Raumerlebnis sich unaufhörlich auf sich selbst

zurückzieht, wie in einem geschlossenen Kreis. Das Erlebnis ist bei Luchian betonter und ausdrucksvoller als bei Tonitza und die chronologische geschichtliche Erklärung dieser Tatsache ist die einfachste. Luchian hat die Jugendstilzüge in der Anfangsperiode der Bewegung kennengelernt, also zu einer Zeit als diese Züge reiner waren; Tonitza entdeckte sie später. Ein ähnliches Geschehen ist auch bei Theodorescu-Sion anzutreffen. Tudor Vianu hat versucht hier eine Erklärung in der „berghaften Vision“, die den Künstler zu einer sehr strengen tektonischen Struktur seiner Landschaften gebracht hätte, zu geben.¹⁶ Es liegt irgendwelche Wahrheit in dieser Behauptung. Theodorescu-Sion hat seine bezeichnendsten figuralen Landschaften in der Zeit seiner langen Aufenthalte in den Argeș-er Bergen, in Cumpăna gearbeitet. Wenn man aber ältere Werke untersucht, zum Beispiel eine schöne figurale Landschaft, 1915 gezeichnet, eine Komposition die ganz offenbar von dem Jugendstil beeinflusst ist, stellt man fest, daß die Struktur dieser mit seinen späteren Werken verwandten Landschaft, nicht mit einer „berghaften Vision“ verbunden ist, sondern mit einem Raumerlebnis und einer Raumauffassung, die zum Jugendstil und noch dazu zu seiner expressionistischen Variante gehört. Das erklärt auch teilweise das beharrliche Interesse, das Theodorescu-Sion für Derain an den Tag legt. Die Behauptung könnte auch auf die Stilleben-Malereien von Theodorescu-Sion ausgedehnt werden, und auf die Anwesenheit und die Rolle der volkstümlichen Gegenstände in seinen großen figuralen Landschaften „Der Brunnen des Meisters Manole“, usw. Der dekorative Sinn, der programmatisch folklorisch verfolgt wird, sowie der konstruktive Sinn, im Geiste des Cézanne, vernichten weder das Raumerlebnis noch die Beziehungen zwischen Raum und Gegenständen deren psychologische Wurzeln tief in der Jugendstil-Erfahrung haften.

Die Tatsache, daß diese Gegenstände ihre räumlich-psychologische Rolle haupt-

sächlich in der Staffelmalerei und weniger in der dekorativen Kunst ausübten, obwohl das Interesse der Zeit für deren Probleme sehr lebendig war, hängt auch vom herrschenden Charakter der Staffelmalerei als Erneuerungsgebiet in Rumänien ab. Die programmatische Befreiung des dekorativen Gegenstandes aus der bemalten Bildumgebung, erscheint in der rumänischen Kunst erst mit der sogenannten, in den 1921–1935 Jahren gegründeten „Avangardistischen Bewegung“. Die Betonung des in Gegenständen verkörperten Dekorativen aber bei den meisten rumänischen Malern am Anfang unseres Jahrhunderts auf den volkstümlichen Gegenstand gerichtet und mit anderen Problemen verbunden als jene die das Aufblühen der dekorativen Kunst in der Nachkriegsavantgarde verursachten.



Was die Bedeutungen dieser folklorischen Anwesenheit im Gegenstande anbetrifft, befindet sich eine der hauptsächlichen Lokalisierungen – im Falle der wertvollsten Kunstwerke – im Streben zum geistigen und formalen Energieschatz der primitiven oder volkstümlichen Kulturen. Eine theoretische Haltung dieser Art drückt sich ganz klar bei dem rumänischen Maler Abgar Baltazar aus, dem Verfasser eines 1908 veröffentlichten bedeutenden Artikels „Für einen rumänischen Stil“, der einen theoretischen Gegensatz zum Ruralismus verkörpert. Der interessanteste Kern der Ansichten von Abgar Baltazar liegt in seinem geschichtlichen Gefühl mit dem er vorwiegend arbeitet so oft er die Volkskunst als Inspirationsquelle erläutern will. Durch die zahlreichen Erörterungen angeregt, die das Problem der nationalen Züge der rumänischen Kunst behandeln, ein Thema das die meisten rumänischen Kulturzeitschriften der Zeit beschäftigten, und, gleichzeitig, genau wie die Jugendstilkreise, von dem Problem der Entwicklung und der Bedeutung des

Stilbegriffes interessiert, untersucht Abgar Baltazar beide Begriffe in ihren gesamtgeschichtlichen Koordinaten und ihren lokal-geschichtlichen Entwicklungsbedingungen. Er geht von der Idee aus, daß in der modernen Kunst, besser gesagt in den neuen Kunstformen „das, was man einst durch Stil verstand, heute keinen anderen Sinn hat, als den der mit dem Begriffe des Geschmackes zusammentrifft, des einfachen von aller Tradition befreiten Geschmackes, der sich von Mensch zu Mensch unterscheidet“. ¹⁷ Das Problem der Beziehungen zwischen Stil und Geschmack wurde hier als eines der Hauptprobleme der Sezession-Bewegungen gestellt. Abgar Baltazar empfand aber das charakteristische Stilbedürfnis dieser Zeit, nicht so sehr als Antwort auf den Historizismus und den Eklektizismus des 19. Jahrhunderts, sondern als eine eigenartige Notwendigkeit der rumänischen Kunst und Literatur. Er ist der Rolle der außerästhetischen Bestimmungen des Stil-Begriffes bewußt und gliedert sich dadurch in den Pragmatismus des Jugendstils ein, genau so gut wie in die realistische Auffassung vieler rumänischer Kulturhistoriker und Kulturkritiker vom Anfang des 20. Jahrhunderts. „Man würde sagen, daß die Geschichte und die Tradition heute beiseite gelassen sind, um zu einer sehr persönlichen Kunstauffassung gelangen zu können, die etwas anderes vorstellen soll, als ein einziges Gefühl, als den Geist eines einzigen Gesetzes: des Geschmackes. Diese Beispiele müssen unbedingt berücksichtigt werden, wenn man behauptet, daß die Stilerscheinungen immer das Produkt einiger der Kunst heterogenen Elemente sind; das heißt aber nicht daß dieselben Beispiele uns die Überzeugung der schon erwähnte Meinung schwächen, nämlich die Meinung, daß die Stilbegriffe aus geborgten Elementen leben (natürlich aber an neugeschaffenen Formen anhaften). Jedenfalls handelt es sich bei uns um das Schaffen eines Stiles, und dafür brauchen wir nicht immer als Vergleichsmaß andere Länder, mit einer in der Geschichte kräftig

behaupteten künstlerischen Vergangenheit heranzuziehen. Bei uns wird alles erst jetzt angefangen; alles ist zu tun. Ich habe schon gezeigt, daß die großen Stilerscheinungen der Geschichte ihre Fortdauer den neuen Elementen, die sie mitgebracht haben, verdanken. Dort wo diese Erneuerung der Kunst nicht stattfand, konnte sich weder die Tradition, noch irgendwelche neue Bewegungen festlegen. Ein Haus, das wir mit einer volkstümlichen Textil-Ornamentik dekorieren, oder mit irgendwelchen anderen volkstümlichen Motiven kann nicht mit eigener Originalität auftreten“. Dieser drastische Schluß ist auf einer langjährigen und aktiven Erfahrung im Problem der Beziehungen zwischen der volkstümlichen Kunstdekoration und dem großen Kunstwerk begründet. Theaterskizzen und Buchillustrationen für Literaturwerke im Zusammenhang mit der volkstümlichen Kunstauffassung, die Beschäftigung mit der Architektur und der volkstümlichen Architektur, die Erfahrung des Widerstandes gegen manche „ländliche“ Stellungnahmen, die oftmals von einem politischen Opportunismus verursacht waren, haben Abgar Baltazar auf ganz persönlichen Wegen zu einer Überzeugung gebracht, die, in anderer Weise auch in den Werken und Schriften von Camil Ressu, Cecilia Cuțescu-Storck und Brâncuși erschienen. Für keinen dieser Künstler befanden sich die Theoretisierungen des Begriffes des nationalen Spezifikums in irgendwelchem Widerspruch zu den Theorien der modernen Kunst, so wie im „Ruralismus“ oder in anderen verwandten Bewegungen, die das Banner dieses Begriffes hissen. Die Analyse, durch welche Abgar Baltazar die Begriffe der nationalen Züge prüft, konzentriert seine Stellungnahmen am ausdrucksvollsten. Seine immer wiederholte Vorsicht gegen die Schmälerung des „dekorativen Charakters“, im Zusammenhang mit der Aufnahme der Traditionen der konservatorisch nur als formal-dekorative Inspirationsquelle, aufgefaßten Volks- und religiösen Kunst,

und gegen die Idyllisierung und die bis zum Erhabenen gesteigerten Werte des traditionellen Ruralismus, findet Anhänger. 1907 schreibt der rumänische Historiker A. D. Xenopol dem Maler Ștefan Popescu: „Die Hauptsache bleibt, daß die Malerei durch dekorative Mittel jemandem einen bestimmten Eindruck macht. Selbstverständlich ist hier doch immer die Natur die Grundlage. Die Meister nehmen die Natur zum Ausgangspunkt, wandeln sie aber den Malerforderungen, dem Inhalt und der Auffassung des Meisters gemäß“. ¹⁸ Die Erörterungen über die Begriffe der dekorativen Kunst und der Dekorativität tragen hier immer den engsten Zusammenhang mit dem Begriff der Volkskunst in sich. Es kann hier nicht die Rede von einer Zweideutigkeit der Begriffe sein, sondern von einem bestimmten historischen Datum in der Entwicklung der rumänischen Kunsttheorie. In dieser Hinsicht sind auch die Bemerkungen von Marin Simionescu-Rîmniceanu in seinem Studium *Einiges über die industrielle Kunst*, sehr bedeutsam. Er befaßt sich mit der *Psychologie des Ornamentes*, das er als Behälter der geistigen Energie auffaßt, und schreibt dazu: „Die Technik ist ein wesentlicher Bestandteil der modernen Kultur, hat deshalb eine entscheidende Rolle in der Bestimmung unserer Zeit-Physiognomie. Es ist also selbstverständlich, daß eine neugeborene Dekorationskunst, die echte Frucht unserer Zivilisation, einen entscheidend technischen Charakter mit sich trägt. Es muß aber zuerst zu einem Lebensstil, zu einer Einigkeit der Kultur und der Weltanschauung kommen, die das heutige Alltagsleben bestimmen und steigern“. Marin Simionescu-Rîmniceanu befindet sich mit diesen Gedanken im innersten Kern der Kunstproblematik seiner Jugend. Er erlebt die Erfahrung der modernen Kunst als eine Möglichkeit dem technischen Fortschritt zu antworten; versteht ihre vitalen Grundlagen, unterstreicht sehr klar die Rolle der „Energie“ in der Kritik der Mechanisierung, schließt sich dem integrierenden Streben des Jugendstiles zu einer Harmonisierung

der Natur-Kultur-Beziehungen und zum Eintritt der Kunst ins Alltagsleben, an. Aber das Problem der modernen dekorativen Kunst, nicht immer ganz deutlich ausgedrückt, bleibt bei ihm auch grundsätzlich der Volkskunst und der rumänischen mittelalterlichen Kunst verankert. In einer der Aufsätze von M. Simionescu-Rimniceanu, die 1925 unter dem Titel *Die Notwendigkeit des Schönen*¹⁹ erschienen, aber auch viel ältere Artikel enthält, herrscht diese Problematik vor, und sie ist von demselben polemischen Geist durchdrungen, den wir bei Abgar Baltazar in seinen *Bemerkungen über die industrielle Kunst* oder in der *Volkskunst in der kirchlichen Dekoration* finden konnten, und, genauso wie bei ihm, mit derselben Vorsicht für die Rettung der Moderne vor den Übeln eines zu eng betrachteten Begriffes der Tradition. Er übt seine Kritik an mehreren Abschnitten der rumänischen Kunst; sehr bedeutungsvoll sind dafür seine Meinungen über die städtische Architektur: „Die weitläufige Paarung zwischen dem westlichen Villenhaus und unserem Klosterstil hat bis heute nur Mißgestaltungen zur Welt gebracht. Es gibt einen Widerspruch zwischen dem strengen und massiven Charakter der Klöster und was man von einer Villa erwartet, so daß nur der Mangel an Lebensstil der rumänischen Gesellschaft, die Tatsache erklären kann, daß diese Klosterarchitektur in der Stadt geduldet wurde, obwohl wir genügend alte Bojarenhäuser besitzen, deren Stil man fortsetzen könnte.“²⁰ Dieselbe polemische Haltung gegen eine mechanische Übernahme der traditionellen Bildformen und ihrer vereinfachenden Interpretation ist bei Camil Ressu anzutreffen.

Ohne daß seine bildnerische Auffassung irgend eine Beziehung zum Jugendstil hätte, klingt die Vorstellung von Camil Ressu über die Bedeutungen der Wendung zu der ausdrucksvollen Energie eines unschuldig-primitiv an Lebenserfahrungen entsprungene erfahrungsvollen Kunstschaffens (nicht

aber unbedingt im Sinne der zeitlichen oder räumlichen Entfernung, sondern als Mythos der „Ländlichkeit“ als Natur-Lebensform) mit dem Jugendstil mit, wo dieses Problem zentral blieb und zu vielen Erörterungen Gelegenheit gab. So schreibt Ressu: „ein Werk zu schaffen, das aus der Kunst des rumänischen Volkes entspringt, heißt für mich nicht eine nationalistische oder eine beabsichtigt „volkstümliche“ Kunst zu schaffen, in der Art wie es heutzutage in der Literatur Mode ist. Hirtchen, Ochsenwagen, Schafe malen, heißt für mich nicht eine echte rumänische Kunst schaffen. Wir glauben eher, daß gleich ob wir unser Thema dem ländlichen oder dem städtischen Umkreis, der unteren oder der raffinierten Gesellschaft oder gar dem Gebiet unserer Idealität entnehmen, wir es aus einem bedenkenden Gesichtspunkt betrachten sollen, der die Kunstauffassung des Volkes dem der Künstler angehört und dem er seine Individualität verdankt, ausdrückt“.²¹ Er macht mit diesen Gedanken den Vorschlag zu einer modernen Wertung unserer künstlerischen Traditionen. Und die Konflikte, die anlässlich der Ausstellungen der Gesellschaft (*Tinerimea artistică*) (Die künstlerische Jugend), und allererstens der Ausstellung der Werke von Brâncuși und Cecilia Cuțescu-Storck und mancher Veröffentlichungen von Camil Ressu ausgebrochen sind, entstammten den verschiedenen Interpretationen und Wertungen der „Primitivismus“- und „Primitivität“-Begriffe. Ein erwiesener Traditionalist — Tzigara-Samurçaș — klagte seine Gegner wegen solcher Forschungen an, die, seiner Meinung nach, von Unfähigkeit, Ungeschicklichkeit zeugten. Er warf Brâncuși vor, den natürlichen Weg des „Fortschrittes“, den er in einer geraden voraussehbaren Linie begriff umgestürzt zu haben. Die heftigen Einwände gegen die von Brâncuși, 1910 in der „Künstler-Jugend“ ausgestellten „Weisheit der Erde“, drückten eigentlich eine prinzipielle Stellung-

nahme zu dem Problem der Beziehungen Tradition – Moderne aus, durch welche er eine Grenzlinie und eine genaue und unveränderliche Bahn der benützten Quellen zog. Zu Grunde dieser Stellungnahme lagen die Ansichtspunkte des Ruralismus: die Verteidigung gegen die städtischen Lebensformen und die sogenannte kosmopolitische Gefahr, so wie es der eng-traditionalistische und der in das Konventionelle geratene Purismus auffaßte. Es gab hier eine Denkart, die unter Kultur hauptsächlich „Kulturalisierung“ verstand, also das Oberflächliche, die Flucht vor den Tiefschichten des Bewußtseins, also genau das Gegenteil der Jugendstilbestrebungen. Die schlagende Antwort von Theodor Cornél, so wie die der Malerin Cecilia Cuțescu-Storck sind beide in diesem Sinne aufschlußreich, und nicht nur als eine Verteidigung der modernen Kunst und der erneuernden Erfahrungen gemeint, sondern auch als eine originelle Aufnahme des Jugendstilerlebnisses: „Die neuen Tendenzen“, schreibt Theodor Cornél,²² „haben mehrere Vertreter. Sie haben, obwohl voneinander getrennt, verschiedene Auffassungen, die aber auf dem Weg zu einem gleichen Ideal der hohen und intensiven vergeistigten Kunst führen“. Seine Anhänger sind: Brâncuși, C. Cuțescu-Storck, Iser, C. Ressu, Petrașcu, Mütznér, und bis zu einem gewissen Punkt, Theodorescu-Sion. Aber sie alle sind, in ungerechter Weise, geringgeschätzt. Brâncuși, einer der beliebtesten, wird von dem kritischen Pedantismus, der ihn zu einem „Possenreißer“ von schlechtem Geschmack macht, herabgewertet. Es wird ihm vorgeworfen, daß er nicht auf die „Gestalt“ und die Haltung des menschlichen Körpers achtet, daß er zu einer uralten Kunst zurückkehrt, die einen ganz fremden Sinn hat. Solche Vorwürfe lassen uns erraten, daß der Symbolismus des Brâncuși-Werkes gar nicht verstanden wurde. Eine Antwort läßt aber nicht auf sich warten. „Die Weisheit der Erde“ ist eine Gedanken-Schöpfung,

das intellektuelle Symbol, mehr noch als das bildhauerische, der uralten Lebensbegründung, das Daseinsprinzip. Diese Gestalt stellt eine Notwendigkeit dar, die der Urmensch, mehr der Erde nahe und echter als der heutige, bietet. Das Symbol ist in der bildenden Kunst am schwersten zu erreichen, ihrer unmittelbaren Stofflichkeit wegen, welche zuerst die Sinne berührt und dann erst eine Gestalt und ein Dasein improvisiert. Das Symbol verliert seine Kraft, wenn der Künstler nicht die strenge Formgestalt auslöst oder besser noch zur wesentlichsten Synthese bringt, um die ausgedachte Symbolisierung kräftigerweise geltend zu machen. Man findet bei Brâncuși diese Vorsicht. Sein Werk ist eine Ideenverkörperung. Das Gestalten hat ihn nur insofern beschäftigt, als er nicht die Ideenverkörperung überwältigen mag, und auch weil er, durch den erreichten Ausdruck, zu einer gesteigerten Intensität der Ideenverkörperung gelangt. Die Tatsache, daß die Lineatur, welche in der „Weisheit der Erde“ zum Anzeigen der menschlichen Gestalt dient, den Profanen, die mit den Augen sehen und tasten, nicht sehr angenehm vorkommt, kann uns nicht entmutigen. Die Kunst von Brâncuși hält uns in strenger Verbindung zu dem Sinn seiner Idee, Ruhe und Geheimnis auszudrücken, zu der harmonischen Verflechtung sanfter Linien und der konstruktiven Haltung des Bauern. Diese Harmonie bekam in Brâncușis Hand eine mäßige Heiterkeit, die er unter der köstlichsten Verachtung der klassischen Form, erreichte.“

Genauso kategorisch ist das Verhalten der Cecilia Cuțescu-Storck. Sie schreibt aus demselben Anlaß in der Zeitschrift „Das Soziale Leben“²³: „Mein Künstlergewissen erlaubt es mir nicht meine Kunstauffassung nicht öffentlich zu verteidigen. Ich will also die Werke Brâncușis und die meinigen verteidigen.“

Die modernen Künstler in Paris, die von den Erzeugnissen der Kunst als Technik übermüdet sind – man könnte von einem wirklichen Akrobatismus in der Malerei

reden -- übermüdet durch die mannigfaltigen Inhalte der öffentlichen oder der Prunkmalerei, ersennen eine größere Einfachheit in der Konstruktion, und zeigen deshalb eine aufrichtige Begeisterung für die in der Zeit weitzurückliegenden Epochen und ihre archaischen Kunstwerke. Die modernen Künstler finden dort eine betontere und reinere Ausdruckskraft, die von ungeschickt offenbarten charakteristischen Eigenschaften her stammt, aber viel origineller wirkt, als der Ausdruck der vielgeschulten, bis zur Formelsklaverei abgehobelten modernen. In der Zeit in der wir leben, die so viele Riesen der Geschicklichkeit kennt, wird eine Reaktion wie die heutige ganz natürlich. Diese Reaktion soll auch ihren Puvis de Chavannes, ihren Rodin haben, die ihr einen endgültigen und gänzlichen Ausdruck, der das bis heute gewonnene Wissen und dabei die Einfachheit, den Geschmack und die Kraft der archaischen Werke enthalten wird.“

Manche von den Erörterungen dieses Augenblickes der Kulturgeschichte, in vielen Hinsichten mit denen, die im *Blauen Reiter* erwähnt wurden, übereinstimmen haben einen Ausgangspunkt und eine Problematik, vermeiden trotzdem, so oft es sich um die Bildmalerei, die Staffelmalerei handelt, das Problem der Beziehungen mit der nationalen Volkskunst. Es wird aber nur scheinbar vermieden, weil die Erörterung dieser Bedeutungen der modernen Annäherung zu den archaischen Quellen, ei-

gentlich auch die nationalen folklorischen Quellen einschließt. Die Betonungen sind nicht immer sichtbar, eben wegen der Haltung zur Gegenpartei, das heißt zu den Vertretern des konservatorischen Folklorismus.

Der Vergleich mit der *Blauen-Reiter*-Bewegung ist fruchtbar. Tatsächlich hatte dort der Folklorismus seine Anhänger unter den berühmtesten Namen: Kandinsky zählte doch unter seinen Werken reizende Kompositionen, zum Beispiel das *Reitende Paar*, aus der russischen Folklore entsprungen, in denen trotzdem die künftige Entwicklung des Malers bereits enthalten war. Man könnte dasselbe über die Landschaften von Murnau behaupten, welche, obwohl sie als Motiv eine deutsche Landschaft haben, farblich ganz offenbar in der bäuerlichen Architektur und Volkskostüm-Chromatik der Moskauer Gegend gearbeitet sind.

Dieses Stadium reihte sich tief und schöpferisch in Kandinskys spätere Werke ein; und ein ähnliches Phänomen kam bei Jawlensky und Franz Marc vor, so wie es ein Paar Jahre früher bei Kirchner vorkam, in dessen Graphiken die deutschfolklorischen Quellen sich allmählich erweiterten und ihn zu allgemein primitiven Quellen führten. Und, von hier aus zu dem noch weiteren Gesichtskreis des philosophischen Interesses für das was das persönliche Dasein, das soziale Gewissen und das Schicksal des Künstlers, gerichtet vereinigen kann.

¹ ARTHUR SCHMUTZLER, *Art-Nouveau*, London, Thames and Houston, 1964.

² RENÉ HOCKE, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1961.

³ ALOIS RIEGL, *Eine neue Kunstgeschichte*, 1902. Auch in Hugo von Hofmannsthal (*Die Malerei in Wien*, 1894) ist ein ähnlicher Gedanke zu finden: er spricht von „der Aufregung, die das Nicht-Gemeine gibt, und schauert zusammen, so oft ein wirklicher, ein schaffender Künstler vorübergeht. Und in diesem Schauer liegt so ziemlich alles, was der Künstler braucht um unter den Menschen zu atmen“ (*Werke, Prosa*, Band I, Frankfurt a. M., 1956, S. 167–168).

⁴ Sezession, *Europäische Kunst der Jahrhundertwende*, Haus der Kunst, München, 1964.

⁵ Vgl. ROBERT DELEVOY, *Dimensions du XX^e siècle*, 1900–1945, Genève, 1965.

⁶ LORENZ DITTMANN, *Styl, Symbol, Struktur*, München, 1967, S. 15.

⁷ Vgl. MAURICE RHEIMS, *Kunst um 1900*, Wien – München, 1965.

⁸ Ebenda, S. 143. Siehe auch JEAN LETHÈVE, *Un personnage typique de la fin du XIX^e siècle: l'esthète*, in „Gazette des Beaux-Arts“, 1965, März.

⁹ E. BÖHLER, *Die Bedeutung der Komplexen-Philosophie C. G. Jungs für die Geisteswissenschaften und die Menschenbildung*, in C. G. JUNG, *Bewußtes und Unbewußtes*, Frankfurt, 1957.

¹⁰ Vgl. WÖRRINGER, *Formprobleme der Gothik*, München, 19, S. 46.

¹¹ G. GLÜCK, *Die fünfte Ausstellung der Wiener Secession*, in „Die graphischen Künste“, Wien, 1900 (Beilage), S. 14 u.w.

¹² Siehe auch WERNER HAFTMANN, *Musik und moderne Malerei*, in „Melos“, 1959, S. 159.

¹³ Vgl. auch ARTHUR SCHMUTZLER, a.a.O.

¹⁴ Vgl. ROSSANA BOSSAGLIA, *Grafica italiana del Liberty*, in „Critica d'arte“, 1967, November.

¹⁵ *Der Blaue Reiter*, Sammlungs-Katalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1966.

¹⁶ TUDOR VIANU, *Theodorescu-Sion*, in *Fragmente moderne*, Bukarest, 1925.

¹⁷ ABGAR BALTAZAR, *Spre un stil românesc*, in „Viața românească“, 1908, Nr. 11.

¹⁸ A. D. Xenopol an Ștefan Popescu, in *Arhiva*, 1907.

¹⁹ M. SIMIONESCU-RÎMNICEANU, *Necesitatea frumuseții*, Bukarest, 1925.

²⁰ Ebda.

²¹ CAMIL RESSU, *Despre artă și artiști*, in „Viața socială“, 1910, Nr. 4.

²² THEODOR CORNEL, *Curentul nou artistic de la noi și critica de artă*, in „Noua revistă română“, 1910, S. 7.

²³ CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Răspuns la unele puncte din critica d-lui Tzigara*, in „Viața socială“, 1910, Nr. 4.

DEUX ŒUVRES INÉDITES DE BRÂNCUȘI DÉCOUVERTES À PARIS

Radu Ionescu

En poursuivant nos recherches sur Démètre Varbanesco, nous nous sommes dirigé vers l'atelier où Francis Picabia avait travaillé jusqu'à sa fin. A notre grande surprise, nous apprîmes que cet étrange visionnaire, qui fut l'un des piliers du dadaïsme, n'avait pas connu le peintre qui nous intéressait mais, en échange, avait été lié par une grande amitié à Brâncuși.

Avec le charme indéniable des gens doués d'une forte personnalité, Olga Picabia, veuve du peintre, nous retrace le portrait précis et nuancé de Brâncuși. Elle nous apprend qu'il leur parlait souvent de son pays natal, qu'il leur montrait des photos prises par lui-même et que, vers la fin de sa vie, étant malade, elle le retrouvait toujours avec la même figure empreinte de sérénité, avec toutes les anciennes affections aussi vives que jadis et entouré de l'amitié dévouée et efficace de Nathalie Dumitresco et de son mari, le peintre Istrati.

Nous avions devant nos yeux une toile de Picabia, de petites dimensions, représentant une tête d'ange se profilant sur deux paires d'ailes. L'œuvre a été peinte à l'époque des relations étroites entre Picabia et Brâncuși, soit à la suggestion du sculpteur, soit sous l'influence de photos prises d'après des peintures religieuses de Roumanie, que Brâncuși aimait montrer à ses amis. Cette toile, intitulée *Vendredi*, a pour fond ce même bleu qui est caractéristique aux églises de campagne du pays natal de Brâncuși.

Le lendemain, en poursuivant ces mêmes recherches, nous avons franchi le seuil de l'hospitalière maison de Jean Bertholle, peintre dont l'importance et la renommée nous étaient depuis longtemps connues. Il avait rencontré Brâncuși, lors d'une exposition. Quelques années auparavant, dans la période des années '40, Bertholle s'était trouvé dans la proximité de l'atelier de Brâncuși avec le sculpteur Giglioli, qui lui proposa de visiter l'atelier de l'impasse Ronsin. Quoique connaissant très bien Giglioli, qui lui avait voué une grande

admiration, Brâncuși commença par ne pas se montrer trop enchanté de recevoir des visiteurs. Jean Bertholle se souvient qu'il les fit néanmoins entrer et les invita à contempler les œuvres, tandis que lui reprenait son travail. Un peu plus tard, la visite devenant gênante, Bertholle fit du seuil de la porte ses remerciements à Brâncuși, en lui avouant malgré tout son admiration pour une des quatre ou cinq Colonnes sans fin qui peuplaient un coin de l'atelier du maître. Du coup, les yeux de Brâncuși devinrent étincelants, il ferma la porte d'un geste brusque, les fit assoir et se mit à raconter. Il y avait au plafond de son atelier une fenêtre basculante que l'on pouvait parfois ouvrir. C'est à travers cette fenêtre que les moineaux pénétraient dans l'atelier, pour ne plus retrouver, après avoir exploré le vaste espace, la sortie. Il y en avait rarement qui, d'un seul coup, prenaient le chemin de la liberté. « C'est la même chose pour mes colonnes ; j'en ai fait plusieurs, mais une seule a réussi à monter vers le ciel ». C'était celle que Brâncuși chérissait le plus, et que Bertholle avait remarquée. Ce fait, dans toute sa simplicité, est empreint de la sagesse des contes folkloriques roumains qui ont bercé l'enfance de Brâncuși.

Les deux rencontres que nous venons d'évoquer sont situées sous le signe de la



Fig. 1. — Tête
d'enfant endormi.
Bronze, 1907.

grande admiration vouée à Brâncuși par tous ceux qui l'ont approché, admiration exprimée au superlatif, seul degré de comparaison possible, pensons-nous, en parlant de Brâncuși.

Enfin, après ces deux rencontres qui nous ont encore mieux défini la personnalité du sculpteur, une grande satisfaction nous a été offerte par une visite rendue à l'atelier

du peintre Jean Le Moal. L'épouse du peintre, la chilienne Jeanne Muller, avait été une des élèves les plus douées et appréciées de Brâncuși. Sa mort prématurée a mis fin à une carrière qui s'annonçait des plus brillantes. Parmi les quelques souvenirs de Brâncuși conservés avec piété et discrétion dans un coin de l'atelier de Jeanne Muller, j'ai retrouvé un



Fig. 2. — *Le Roi des rois*, Bois. Haut.: 28,5 cm.

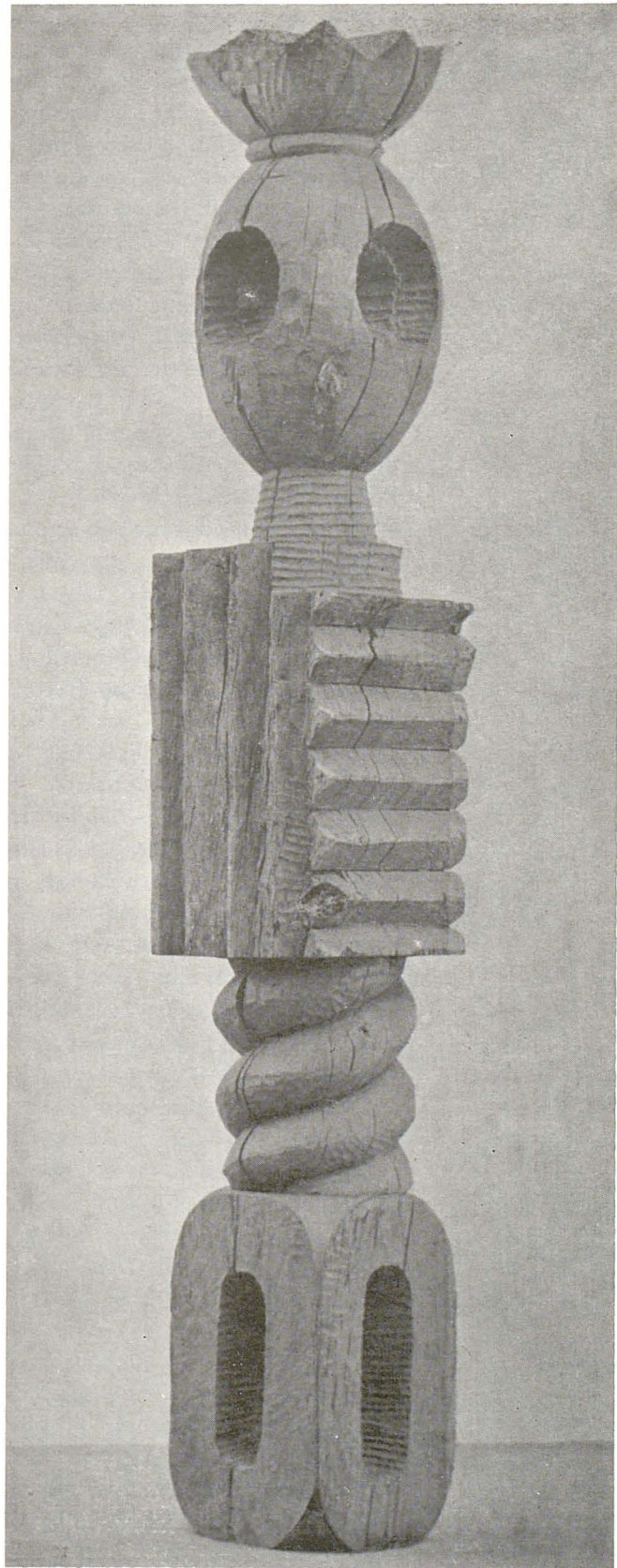


Fig. 3. — *Le Roi des rois*, Bois. Haut.: 3 m. Coll. Guggenheim, New York.

album de photos — dont quelques-unes prises par Brâncuși lui-même — et deux œuvres du maître de petites dimensions.

L'une d'entre elles représente une tête d'enfant endormi. L'exemplaire est coulé en bronze et porte la signature de Brâncuși

— C. Brancusi — et la date — 1907. Ce thème est fréquent à l'époque de jeunesse du sculpteur. Nous connaissons un exemplaire illustrant le même sujet, qui se trouve dans l'atelier de Brâncuși reconstruit au musée d'Art moderne (plâtre, catalogué « probablement 1906 »). Un autre, également non daté et supposé être de 1908, appartient à la collection Eisenberg. Enfin, l'exemplaire reproduit par M^{me} Giedion-Welcker et supposé par elle être une œuvre de 1906, cependant que Sidney Geist opine pour l'année 1908. L'exemplaire que nous avons trouvé (fig. 1) était posé d'habitude sur la table de travail de Brâncuși où une autre de ses élèves, Militza Petrașcu, se rappelle l'avoir vu, jusqu'au moment où Brâncuși l'offrit à Jeanne Muller. Pour nous, il est clair qu'il s'agit de la variante d'un des thèmes fréquents à l'époque des débuts de Brâncuși, mais son importance réside dans le fait que, pour une fois, nous avons une date sûre.

La deuxième œuvre que nous avons trouvée (fig. 2) chez Jean Le Moal est une petite sculpture en bois précédant celle

que Brâncuși se plaisait à appeler l'*Esprit de Bouddha* (fig. 3), mais qui est généralement connue sous le nom de *Roi des rois*. L'œuvre définitive, qui a trois mètres d'hauteur, se trouve dans la collection Guggenheim de New York. Tous les biographes s'accordent à l'attribuer aux années 1918—1920, à l'exception de M^{me} Giedion-Welcker, qui, en la datant 1937, la met en rapport direct avec le temple commandé à Brâncuși par le maharadjah d'Indore, et que cette œuvre monumentale devait couronner.

L'étude que nous avons trouvée est apparemment composée de deux parties. Un tronc en forme de cylindre, surmonté par une sphère qui porte une couronne. En traversant la sphère, deux trous circulaires s'entrecroisent et la percent d'un côté à l'autre. La pièce rappelle d'une façon saisissante un outil ménager, à savoir un pilon. Cette étude, la seule qui soit portée à notre connaissance, a dû être faite avant 1918.

Nous sommes d'accord à considérer que ces deux œuvres occupent une place moins importante dans l'ensemble de l'œuvre de Brâncuși. Cependant, nous croyons de notre devoir de suivre dans ses moindres détails l'activité de Brâncuși, qui pour un instant arrêta la sculpture dans son évolution, pour l'engager ensuite sur une voie nouvelle, qu'il sut tracer lui même.

Istoria artelor plastice în România (Histoire des arts plastiques en Roumanie) I^{er} et II^e volumes, Ed. Meridiane, Bucarest, 1968–1970, 459 p. + 453 ill. hors texte, 9 planches en couleurs ; 302 p. + 354 ill. hors texte, 3 planches en couleurs.

C'est pour la première fois qu'est tentée l'élaboration d'une histoire de l'art de la société humaine sur le territoire roumain, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Fruit d'un effort collectif, les premiers deux volumes de l'« Histoire des arts plastiques » se proposent de surprendre le phénomène artistique autochtone depuis son apparition et jusqu'à l'extinction de la modalité d'expression médiévale, c'est-à-dire jusqu'au début du XIX^e siècle.

Cent ans nous séparent à peine des « excursions archéologiques » entreprises par quelques hommes très différents du point de vue de leur formation et de leur talent, tels Alexandru Odobescu, Cezar Bolliac ou I. Pappazoglu, et moins de cinq décennies depuis que Nicolae Iorga a publié le premier essai d'une histoire de notre art ancien. Un bref aperçu d'ensemble — se limitant à l'art de la Valachie et de la Moldavie, et seulement pour la période de l'organisation féodale — a été élaboré par l'Institut d'histoire de l'art en 1957.

D'une longue élaboration et présentée dans les meilleures conditions, *Istoria artei feudale în țările române* (Histoire de l'art féodal dans les pays roumains) de Virgil Vătășianu nous a offert, deux années plus tard, une contribution des plus importantes pour déchiffrer les traits et la signification de l'évolution de l'art roumain au Moyen Age. Virgil Vătășianu a, pour la première fois, réuni l'art des trois régions de notre pays dans la succession des mêmes étapes historiques, ce groupement étant exigé aussi bien par l'unité des différents groupes ethniques d'habitants que par les conditions sociales et politiques similaires

qui ont déterminé leur vie. Virgil Vătășianu a surpris certains traits significatifs de l'art médiéval roumain, surtout de celui transylvain, sur lequel n'avaient paru jusqu'à ce moment que des études sporadiques — celles en langues étrangères ne faisant pas exception — et ne tenant pas compte des circonstances propres à cette province. Les résultats de ces recherches ont été repris et exposés dans les chapitres du présent ouvrage concernant la Transylvanie médiévale et, cumulés aux travaux d'un collectif qui se propose d'embrasser toute l'évolution de l'art ancien roumain depuis ses commencements, mèneront sans doute à la découverte de nouvelles significations dans les créations du Moyen Age.

Conçue, de même que l'ouvrage de Virgil Vătășianu, sur les bases du matérialisme historique — tenant donc compte, en premier lieu, du développement social et économique — l'« Histoire des arts plastiques en Roumanie » offre, tout en soulignant en permanence les différences d'une région à l'autre, une perspective d'ensemble du phénomène artistique depuis les temps les plus anciens. Elle consigne les résultats obtenus par un groupe de spécialistes dans les différents genres et époques de l'art ancien, qui ne perdent jamais de vue le contexte unitaire de la culture, envisagée en tant que phénomène de

superstructure. Les avantages d'une présentation aussi diverse que possible des phénomènes, intégrés dans une évolution dont on peut déchiffrer les aspects les plus éloignés, sont évidents; ce n'est qu'ainsi que nous pouvons synthétiser « le climat moral » d'une époque, surprendre les accumulations et les sauts qualitatifs et, enfin, détacher les caractères spécifiques d'un art déjà formé.

« L'Histoire de arts plastiques en Roumanie » s'étaye des derniers résultats des recherches sur l'art et des fouilles archéologiques de notre pays, ainsi que de ceux de la littérature de spécialité étrangère, comme l'atteste la riche bibliographie générale. L'attention du collectif rédactionnel de l'ouvrage (Virgil Vătășianu, Florentina Dumitrescu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Musicescu, Dumitru Nastase, Paul Petrescu, Rada Teodoru, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea et Teodora Voinescu) s'est concentrée non seulement sur des domaines et des problèmes moins étudiés jusqu'à présent, mais aussi sur l'explication d'œuvres d'art ou de documents artistiques dont la compréhension avait été rendue difficile par une information moins approfondie ou par une interprétation qui ignorait certaines réalités économiques, sociales et politiques de plus en plus connues.

Afin de mettre en évidence une complexe interférence de courants et l'échange presque ininterrompu d'expérience et d'influence entre les provinces roumaines, ainsi qu'entre celles-ci et les pays voisins, l'histoire de l'art nous est présentée en sections horizontales, suivant les étapes successives du développement historique. Pour la division en périodes de l'intervalle de temps entre le XIV^e et le XVII^e siècle, intervalle où les rythmes de développement diffèrent d'une province à l'autre, on a eu en vue leur unité réelle, en fixant comme étape médiévale intermédiaire celle qui va du milieu du XV^e siècle jusqu'au début du XVI^e, période dans laquelle s'inscrit aussi bien le phénomène artistique de

l'époque d'Etienne le Grand que la formation du style valaque du XVI^e siècle.

Nous désirons souligner que le nouvel ouvrage implique dans ses affirmations mêmes une attitude critique vis-à-vis des essais de datation, d'interprétation et de généralisation des prédécesseurs. Les sources historiques dernièrement publiées, les documents, les ouvrages concernant la vie sociale du passé ont aidé tant à situer les ouvrages d'art dans le temps, qu'à reconstituer le climat de l'époque, avec ses implications matérielles et spirituelles. Pour la première fois, par exemple, on peut partir d'une rigoureuse datation des bijoux de la période préféodale, selon des critères basés sur des analogies avec des pièces étrangères, en déterminant de cette façon non seulement les étendues habitées par certains groupes ethniques, mais aussi la durée de leur présence sur le territoire de notre pays (voir Răzvan Theodorescu). Les résultats ainsi consignés dans l'« Histoire des arts plastiques en Roumanie » peuvent être adoptés par l'historiographie, qui ne dispose que d'un petit nombre de documents écrits de cette époque.

On sait, également, que le riche répertoire des monuments valaques de N. Ghika-Budești avait daté certains édifices soit en raison des traits stylistiques, considérés comme appartenant exclusivement à une époque — mais que des recherches plus récentes ont pu déceler aussi sur des monuments d'époques différentes —, soit en raison des aspects imprimés par les restaurations médiévales qui masquaient les constructions initiales. On a pu mettre dans leur vraie lumière des monuments que N. Ghika-Budești avait présentés sans différenciation (voir Emil Lăzărescu).

Enfin, on a mis au point, grâce à des recherches minutieuses et sûres, la chronologie des ensembles de peinture moldave, qui constituent une création de premier ordre dans l'art de notre pays (voir Sorin Ulea).

Les introductions aux différents chapitres, qui démêlent les fils directeurs de

l'époque respective des trois provinces roumaines, délimitent le cadre politique et social et les circonstances ayant produit les œuvres d'art, le développement dialectique du phénomène étant analysé en permanente dépendance des transformations économiques, politiques et sociales. Ces introductions constituent le canevas permettant au lecteur de comprendre et de coordonner mentalement les phénomènes artistiques, de suivre la vie culturelle sur le territoire de notre pays depuis les temps les plus reculés, soit qu'elle s'exprime dans l'idéologie religieuse, dans les légendes populaires ou dans des documents. On trouve plus d'une fois des références aux manuscrits du monde slave ayant eu un large écho dans nos pays ou bien aux livres populaires dont les thèmes apparaissent illustrés dans les églises du XVI^e ou du XVIII^e siècle (voir Maria Ana Musicescu et Teodora Voinescu).

L'« Histoire des arts plastiques en Roumanie » commence, naturellement, par le chapitre sur l'art populaire, considéré comme le plus ancien et présentant en même temps des permanences qui lui permettent de figurer certains traits constants de la conception de ceux qui ont habité le territoire roumain (voir Paul Petrescu).

Les réalisations artistiques datant de la commune primitive et de la société esclavagiste nous permettront de constater que les traits importants de l'art développé pendant l'organisation féodale ont leurs racines dans cette origine lointaine et dans la permanente source d'inspiration des créations artistiques populaires. Après avoir fixé ainsi le point de départ d'une continuité absolue de style et de conception, on passe au chapitre suivant, consacré à l'art néolithique, dans le contexte duquel on étudie l'époque du bronze, puis celle du fer, au cours de laquelle se préciseront les traits de l'art dacique. Ce dernier se distingue de l'art des peuples voisins, quoique la source d'inspiration ait souvent été la même. Dans la création artistique des Daco-Gètes on peut remarquer la diffé-

rence entre l'aspect folklorique et l'art évolué, apanage d'une classe sociale (voir Radu Florescu).

Après avoir mentionné l'art romain de type provincial en Dacie et la synthèse artistique résultée de la conjugaison des réalisations de ces deux éléments dans une des principales étapes du processus ethnogénétique du peuple roumain, on passe à la période moins connue, préféodale, dans le chapitre « L'art sur le territoire de la Roumanie depuis le milieu du VI^e siècle jusqu'aux premières décennies du XVI^e ». En fait, l'époque préféodale est divisée en deux grandes étapes de développement : la première, qui correspond à la période de transition à la féodalité et dure jusqu'au X^e siècle, et la deuxième, qui s'étend jusqu'au début du XIV^e siècle et coïncide avec la période de cristallisation du régime féodal.

Au cours de la première période on relève la continuité des formes de culture matérielle de l'époque précédente et on surprend avec sagacité et finesse de discernement la pénétration progressive des éléments germaniques, byzantins, slaves et avars dans la civilisation nord-danubienne, surtout dans le domaine de l'orfèvrerie, pénétration confrontée aux données historiographiques et documentaires. Pour la seconde étape, qui débute au XI^e siècle, ont met en lumière les principaux traits historiques qui ont constitué le fonds élémentaire de l'art du peuple roumain sur le territoire situé entre deux grandes zones de culture : celle de la culture byzantine et celle de la culture de l'Europe centrale (voir Răzvan Theodorescu).

Dans les chapitres suivants sera démontrée notre appartenance sociale à la zone de culture byzantine, les influences nous venant soit directement de Constantinople, siège du patriarche et centre du monde orthodoxe, soit, et c'est le cas le plus fréquent, de pays intermédiaires auxquels nous rattachaient d'étroites traditions, de Bulgarie et de Serbie. Les rapports avec l'Europe centrale et la Pologne ont été

très intenses et l'Occident a continué de jouer un rôle important, soit par ses produits artistiques ou par ses artisans venus directement des pays limitrophes, soit par des œuvres de conception occidentale, mais produits dans des pays slaves, par exemple sur la côte dalmatique ou, plus tard, à Istanbul.

Ce que l'on cherche à souligner dans l'« Histoire des arts plastiques en Roumanie », c'est que l'art féodal a marqué une tendance toujours plus accentuée à adapter le phénomène artistique aux réalités roumaines, ce qui a eu pour conséquence la création d'un art propre pour notre territoire. On met de plus en plus en évidence la contribution essentielle des artisans roumains à la détermination des traits spécifiques de notre art, par l'identification d'une lignée d'artistes de valeur, surtout dans la peinture moldave (Gavril Ieromonahul, Toma de Humor, Dragoș Coman de Arbore), ce qui modifie substantiellement les données du problème concernant les créateurs de l'art au Moyen Age (voir Sorin Ulea). Ces identifications — qui témoignent d'un travail d'investigation des plus laborieux — ont coïncidé avec ceux récemment effectués par Vasile Drăguț, parallèlement avec les collaborateurs du volume, relativement à l'identification des peintres de la Transylvanie des XIV^e–XVI^e siècles (Grozie, Mihiu et Ștefan), qui élargissent non seulement la conception concernant les créateurs d'art roumains, mais aussi celle sur les traditions qu'ils surent imprimer et sur la continuation de leurs expériences et innovations artistiques. En ce qui concerne le développement de l'art valaque, en établissant une comparaison entre les artistes « importés » et les artistes autochtones, au XVII^e siècle, on a pu remarquer que, tandis que les premiers reproduisent des formes stéréotypées du répertoire sud-danubien, les maîtres indigènes impriment à leurs réalisations les caractères du pays, *spiritus loci*, en contribuant à un art plus proche de la vie réelle. Vers la fin du

Moyen Age, lorsque les grands féodaux n'auront plus le pouvoir d'imposer une tradition rigide, ces artistes, formés au feu des légendes et baignés dans la lumière végétale des forêts roumaines, feront une peinture teintée d'éléments folkloriques, d'ornements familiers, de couleur et d'optimisme (voir Teodora Voinescu et Florentina Dumitrescu).

L'architecture de l'époque trouve, elle aussi, de nouvelles formes correspondant à de nouvelles circonstances : c'est le cas des « résidences fortifiées » des féodaux de plus en plus menacés par les révoltes paysannes (voir Rada Teodoru).

On a démontré que dans les époques de grand essor des XIV^e–XVI^e siècles le rôle du seigneur féodal est décisif lorsqu'il s'agit du programme de certains monuments, du plan de certaines églises, des thèmes iconographiques et même de l'ornementation et que rien n'est laissé au hasard. Par une analyse aigüe — qui tient compte justement des réalités sociales et politiques — on démontre comment dans un programme préétabli, aux lois en apparence immuables, on peut déceler des immixtions laïques, appartenant évidemment au fondateur, au seigneur féodal et non à l'artisan, l'intervention pouvant être déchiffrée au-delà du langage symbolique de canons considérés jusque il n'y a pas longtemps comme détachés des réalités, et qui sont mis — dans les cas les plus représentatifs — non pas au service d'un clan nobiliaire, mais du pays entier. C'est ainsi que, à l'égard de la genèse de la peinture extérieure moldave initiée sous le règne de Petru Rareș, ce problème, des plus controversés de l'art médiéval roumain, est résolu en fonction des réalités sociales et politiques : la lutte-croisade contre les Turcs, oppresseurs de la Moldavie (voir Sorin Ulea). De la même façon on met en rapport les monuments de Valachie de la fin du XV^e siècle et du début du siècle suivant avec l'appui accordé à la résistance antiottomane, menée tantôt ouvertement — comme dans le cas du voïe-

vode Radu de la Afumați — tantôt en exaltant le christianisme, en soutenant des fondations religieuses dans les Balkans et en élevant de magnifiques édifices à l'intérieur du pays, ainsi que firent Vlad Călugărul, Radu cel Mare et Neagoe Basarab (voir Emil Lăzărescu et Maria Ana Musicescu).

En ce qui concerne les notions de « style valaque » et de « nouveau style valaque », dont le contenu était insuffisamment précisé, on démontre, en analysant avec soin non seulement l'évolution dans le temps des monuments d'architecture, mais aussi des vestiges mis à jour par les récentes fouilles archéologiques, que le style valaque, constitué graduellement et en continuelle ascendance, est en train de se former pendant tout le XVI^e siècle, atteignant à sa maturité et à une large diffusion sous le long règne de Matei Basarab (1632—1654). On étudie, et en même temps on explique, le retour à la tradition, la remise en circulation de certains traits spécifiques, comme, par exemple, ceux que présente l'église bâtie par Neagoe à Argeș, qui ont été imités par les constructeurs de l'église Radu-Vodă, de la métropole ou de l'église Cotroceni, à Bucarest, à des dates et dans des moments différents (voir Emil Lăzărescu).

S'il arrive parfois que les relations principales, vues en perspective ou en section (contemporaines), comme celles qui relient souvent entre elles les dynasties de Valachie et de Moldavie, peuvent expliquer la circulation de formules de structure ou de style d'un côté à l'autre, il n'en est pas moins vrai qu'entre les trois provinces roumaines il y a eu un échange permanent de biens culturels et d'artisans, explicable non seulement par leur voisinage géographique, mais aussi par le fonds ancestral commun, par l'unité linguistique et de religion.

Les problèmes délicats des influences, des emprunts, des zones de cultures communes ou des relations, soit avec le monde balkanique, soit avec celui occidental, sont énoncés et résolus avec discernement,

des rapports réels avec des prototypes plus éloignés ou plus rapprochés sont établis, en fonction des données offertes par l'historiographie et seulement dans la mesure autorisée par le cadre politique et social de l'époque. En réadaptant, dans un esprit créateur, selon les propres exigences, certains traits empruntés à l'art d'autres groupes ethniques, qui n'ont fait que traverser le pays ou qui se sont définitivement fixés autour, l'art roumain n'a pris que ce qui répondait aux réalités d'une époque et pouvait s'intégrer dans ses conditions spécifiques. C'est ainsi que s'expliquent les admirables synthèses artistiques illustrées par les églises transylvaines en bois, par les églises moldaves, par les monuments du temps de Neagoe ou par un enrichissement du contenu que recevra la peinture moldave au XVI^e siècle, l'architecture valaque au siècle suivant ou bien la sculpture en bois au XVIII^e siècle.

En jetant de la lumière sur l'échange d'influences et d'expériences, on a eu en vue aussi bien le caractère de continuité de l'art roumain, que la manière dont se sont effectuées les innovations, en expliquant ce qui les a conditionnées et déterminées. Il est vrai que l'art moldave connaît un point d'apogée plus éloigné, l'époque d'Etienne le Grand et celle de Petru Rareș, après lequel elle commence à restreindre ses possibilités, cependant que l'art valaque, formé dans le creuset du XVI^e siècle, ne s'imposera et n'atteindra à sa maturité que vers le milieu du XVII^e siècle, pour connaître un miraculeux renouvellement à la fin du même siècle.

Pendant ce même intervalle de temps, la Transylvanie, dont les nombreux monuments orthodoxes tenant de la conception artistique de la population roumaine n'ont été étudiés à fond que tout dernièrement, a connu la succession des styles européens — roman, gothique, Renaissance et baroque — aux aspects spécifiques.

Une connaissance approfondie de l'art transylvain et des circonstances dans lesquelles il est né ont permis au professeur

Virgil Vătășianu — dans les chapitres consacrés à cette province — de préciser les facteurs déterminants de son évolution, qui doivent être cherchés dans le fonds autochtone ancestral de la Transylvanie, dans ses relations traditionnelles avec la Valachie et les pays balkaniques et dans ses nouvelles relations avec l'art de l'Europe.

Il a existé une circulation ininterrompue de valeurs entre les trois régions habitées par les Roumains, un sens commun des expériences de la réalité et un rythme de l'existence imposé par le péril commun constitué par la naissance des grands Empires, qui les ont unies et qui ont contribué à l'achèvement de leur conception.

Un phénomène poursuivi avec subtilité est l'appauvrissement, en cette époque tardive, du concept médiéval dans la vie et dans les réalisations artistiques — en Valachie et en Moldavie — en faveur d'une tendance vers le monde moderne, dont les impulsions vinrent non seulement de Transylvanie, comme on se serait attendu, mais aussi des régions de tradition byzantine, de Crète ou d'Istanbul, par l'intermédiaire des artistes formés dans l'ambiance grecque de la Renaissance ou dans des régions reliées à l'Italie, ou encore sur la côte dalmatique (voir Teodora Voinescu, Dumitru Nastase, Rada Teodoru). Les emprunts entre des genres très différents sont également étudiés avec discernement, par exemple les transpositions en sculpture ou en peinture des images des gravures et des livres imprimés en Occident, pourtant venus par la Russie ou par la Pologne, ainsi que l'apparition plus fréquente dans la peinture extérieure moldave de thèmes des icônes russes et que la présence sur des pierres funéraires valaques du XVI^e siècle des saints militaires représentés sur les icônes. La céramique de l'époque féodale, d'une si grande diversité et si concluante en ce qui concerne les populations l'ayant réalisée, les motifs romans sur les plaques céramiques, aux correspondances très éloi-

gnées sont pour la première fois traités dans le détail et insérés non seulement comme pièces à l'appui de la datation mais aussi de la configuration d'un style.

La broderie et la sculpture en bois, considérées jusqu'en ces derniers temps des arts « mineurs », occupent dans l'« Histoire des arts plastiques en Roumanie » la place qu'elles méritent: la broderie en tant que véritable art de création, comportant une grande variété de thèmes, de l'originalité, des moyens d'expression personnels, et la sculpture en bois, exemplifiée par les ornements durables des produits populaires (qu'il s'agisse d'un récipient pour boire ou d'une église) ou par les somptueuses iconostases qui ornent les églises à partir du XVII^e siècle (voir Maria Ana Musicescu et Florentina Dumitrescu).

L'« Histoire des arts plastiques en Roumanie » est un ouvrage de caractère général, qui s'est efforcé de condenser des données et des résultats essentiels concernant l'art ancien roumain. Evidemment, l'avantage d'un aperçu synthétique est contrebalancé par l'omission de certains traits de détail, de même que la recherche des points d'attache antérieurs et ultérieurs afin d'établir l'évolution supprime souvent la variation du paysage de la section sur l'horizontale, avec toute sa richesse de significations. De même, l'étude sélective par genres laisse souvent dans l'ombre l'unité des réalisations appartenant au même monument.

Mais les œuvres d'art sont insérées dans un contexte différent, dans une perspective beaucoup plus vaste, embrassant l'aire et surtout les finalités de l'art roumain. De la lecture de l'« Histoire des arts plastiques en Roumanie » peuvent être détachés avec clarté ces fils conducteurs, qu'il s'agisse de la vocation pour la couleur, pour le géométrisme ordonné ou le classicisme traditionnel dans l'association des formes et dans les dimensions humaines de l'espace ou bien de l'harmonieux encadrement dans le paysage ou dans le contexte artistique.

Cet ouvrage peut être considéré comme un prolégomène au problème du spécifique national roumain que nous devinons dans l'évolution millénaire de l'art dans cette partie du monde et dont nous surprenons le contour dans les moments de suprême épanouissement.

Pavel Chihaiia

RADU BOGDAN, *Ioan Andreescu*, vol. I, *Artistul în epocă* (The Artist in his Epoch), Bucharest, 1969, 375 p. in 4°, with numerous coloured reproductions.

This is a splendid and documented volume dedicated to the work of Andreescu by Radu Bogdan. Splendid because all along Romanian art historiography I don't know a more beautiful graphical achievement; it passes over the book dedicated by Vlahutza to Grigorescu. Documented because this volume is the result of a seventeen-year long competent and scrupulous research, in this country and abroad. Actually, we have only the *first volume* called *The Artist in his Epoch*; it will be followed by a second one dedicated to the "Posterity of Andreescu", which will study all that has been written about this great artist's work from the moment of his death up to now; then a third one will follow, including "The Critical Catalogue" of his entire work, chronologically grouped, with detailed documentary data for each work allowing a clear discrimination between genuine works — approximately two hundred and fifty of which more than a hundred and thirty were discovered by Radu Bogdan — and about seven hundred counterfeits. I had the opportunity to study some of the author's files: they are extremely detailed and rich; they comprise all the information about each painting or drawing, its present condition, the place

where it is to be found, a list of successive possessors, the different shows where it was exhibited, what has been written on it and, in case of doubt, the result of the expert analysis (radiography).

For the moment we shall deal with this first volume dedicated by the author to the memory of his parents. It begins with a suggestive appreciation which the great painter Nicolae Grigorescu addressed to another important Romanian painter Gheorghe Pătrașcu: "Andreescu is the greatest artist that ever lived in this country, without excepting myself; would he have lived, he would surely have become our greatest national artist". Despite the fact that it is really difficult to establish a hierarchy of values different in their essence, Grigorescu's appreciation remains of a great signification; we feel that Grigorescu's judgement was confirmed by an inexorable judge: the time.

In his "Foreword" Radu Bogdan presents what had been written about Andreescu by the predecessors and what he had added himself, stating at the same time, with the honesty of a true scientist, the lacks and limits of his own work. Then, in a series of chapters, we may follow the entire life and creation of Andreescu. In the first chapter, "School", we can realise how early his vocation appears. As a child he is rewarded with a first prize for drawing in the first class of the gymnasium; other prizes will follow in the second and the fourth classes. As for many other painters, the start is difficult: in May 1872, after various tribulations, he is appointed teacher at the Buzău ecclesiastical seminary, later also at the local gymnasium; here, in this city situated between the edge of the Danube plain and the vineyards zone, Andreescu will teach up to the end of 1878, when a leave being granted to him with the help of friends who appreciated him, he leaves for Paris. During the six years Andreescu spent in Buzău, he could see the villages along the Buzău Valley as they really were, without the tint of idealiza-

tion added by Grigorescu. Some remarkable paintings belong to this period, as for instance *The Pot With Carnations* (to-day in Prof. Simache's collection, Ploiești), *The Drăgaica Fair* and *The Fair near Buzău* (both in the National Gallery), then *Group of Trees* (collection Basiliade), and some splendid drawings: *Lodge among Fir-Trees* and *Trees on a Slope*. The traveller to Paris is now a mature painter, with a distinct personality. The three years spent abroad — with a short break during the winter of 1880—1881 — are years of highest creativity. This is the epoch of his master-pieces *Winter in Barbizon* and *The Forest of Beech-Trees*, which may be compared with any other master piece of world painting, *The Oak-Tree*, *Leafless Forest*, *Winter in the Woods*, *Village Road*, *The High-Road* and *A Street of Barbizon in Summer Time*, real delights for the eye. Two paintings, (*The Beginning of Spring* and *Fair in Romania*) are accepted at the Salon in Paris in 1879 and other two (*Beech-Forest* and *High Road*) at the same Salon in 1880. End October 1881 he returns home, opens an exhibition on the 2nd April 1882, at Stavropoleos Hall, where he exhibits over sixty paintings, a good part of which are sold. His talent is recognized; eulogistic articles are published; the Ministry of Education buys the painting *Long Haired Old Man* for the collection of Jassy. It is the first painting of Andreescu to be accepted into a State collection. However, fate has been hostile to him. Consumption, which had been manifest years ago, worsens. He is still able to paint a *Self-Portrait*, which will never be finished. He dies on the 22 October/3 November 1882 at 4 o'clock in the afternoon. He was only 32 years old.

With endless care, Radu Bogdan piously gathered every information however tiny, concerning not only the great artist who, according to Delavrancea's opinion, had "the intuition of genius", of "extraordinary creators", but also those who had known him and had admired his talent. After a summarized chapter "Chronologies and

Concordances", follows the "Correspondence" mostly unpublished before, then reproductions of paper articles from 1880 to 1886 — under the title "Andreescu in the Consciousness of his Epoch" — further "Documents, Notes, References" — many also unpublished before — the bibliography of works referring not only to the artist, but also to Grigorescu and some of his contemporaries, to the Barbizon School and some of its representatives. A table of illustrations and an index of names and places close the volume. I heartily congratulate Radu Bogdan: I wish him good health and energy to complete his work dedicated to Andreescu and begin a similar new one: dedicated to Luchian or to Tonitza.

Constantin C. Giurescu

JAN HAROLD BRUNVAND, *The Study of American Folklore. An Introduction*, New York, Norton and Toronto (Canada), George J. McLeod Ltd., 1968, XIV + 384 p.

The book of Jan Harold Brunvand, Professor at the Utah University, is both a practical handbook for students and an attempt at systematically presenting American folklore. This accounts for its two-fold character — scientific and of propaganda — pleading for the study of the so-called "American folklore". From the very beginning, the author tries to define folklore in opposition with the widely circulating counterfeit works from the press and broadcasts, which Richard M. Dorson (1950) called "fakelore". The definition worked out by Brunvand considers folklore as "those materials in culture that circulate traditionally among members of any group in different versions, whether in oral form or by means of

customary example". The book is highly interesting, not only by the panorama of an unstudied vast domain but also by the applying of scientific methods to the specific study of the Anglo-American folklore of the States. The author has consciously limited his research, with a view to offer a concrete example of the way folklore should be studied in the complex ethnic composition of the States. The first two chapters delimit the domains of folklore in the United States and point to the most often used recording techniques. Chapter III may be considered as an actual research programme, supplied not only for scientists but also for students and amateurs, who are becoming ever more numerous in the United States, as proved also by the high number of regional folklore journals published there. This chapter is entitled "Bearers of American Folk Tradition". The author divides them into four large categories: the first category — occupational groups — includes miners, sailors, livestock breeders, as well as members of more modern occupations as journalists, pilots or clergymen. This obviously illustrates a new outlook on folklore, which can no longer be compared to the old European one of traditional peasant communities. In the second category — "age groups" —, children of both sexes play a prominent role. The third category — "regional groups" — reflects the formation process of local folklore traditions, favoured by the isolation created in the immense American geographic space. Such folklore regions are the New England, the southern Appalachians, the Midwest, the Ozarks and the Southwest. There are also subregions as the Schoharie county (New York State), the Upper Peninsula of Michigan and the Mormon-settled Great Basin.

The last category is formed of "ethnic or nationality groups", out of which American Indians and Negroes are the best studied. One must also add another important regional group: the so-called "Dutch"

or Pennsylvania Germans, to whom numerous folklore investigations were devoted. Less studied are the Jews of the great cities, the Spaniards of the Southwest, the so-called Cajuns of the Louisiana, the Scandinavians of the Midwest, the Greeks of Florida, the Finns of Oregon, the Poles of Michigan, the Basques of the Far West, the Porto-Ricans of New York City and the Czechs of Nebraska. This enumeration — to say nothing of the Chinese and Japanese — is sufficient to point to the complexity of problems which still confront folklorists of the States. In order to provide them with a working instrument, Jan Harold Brunvand proposes a very systematic classification of folklore material. Though at first sight it may seem oversimple, it is well substantiated from a methodological standpoint and, more especially, it meets the research requirements of American folklorists. As the author himself puts it, it is "a simple and workable arrangement of the types of folklore (may be) based on three modes of existence: folklore is either *verbal*, *partly verbal*, or *non-verbal*".

Verbal folklore involves speech, proverbs and proverbial sayings, riddles, rhymes, narratives, folksongs and ballads.

Partly verbal folklore includes beliefs and superstitions, games, dramas, dances, festivals, customs. *Non-verbal* folklore comprises, on the one hand, non-material traditions of gestures and folk music, and on the other hand, the domains of traditional material culture: architecture, arts, crafts, costumes and foods.

The character of a practical guide is also shown by the rich bibliography concluding each chapter. It is obvious that the author has endeavoured to record the most up-to-date bibliography and to comment and point out the most useful works related to concrete research. The book ends with three studies on the three comprehensive domains mentioned above: Jan Harold Brunvand's on verbal folklore, J. Barre Toelken's on partly verbal folklore and Henry Glassie's on non-verbal folklore,

“in order to demonstrate how some of the materials and concepts discussed in it may be applied in a scholarly manner by folklorists. These studies are written and documented in the style of the academic folklore journals, and each one represents something of an innovation in American folklore scholarship”. These very lines of the author illustrate certain features of the American spirit, characterized, among others, by pragmatism and deference to the “academic life”.

Paul Petrescu

NIKOLAOU MOUTSOPOULOU, *I laiki arhitektoniki tis Veroias* (The Popular Architecture of Verria), Athens, 1967, 212 p. 218, photographs, drawings and plans, comprehensive English summary.

The book is devoted to the study of architecture in Macedonian Verria, one of the most interesting and well-preserved Greek towns. After a brief history and presentation of the town's plan, the author, a renowned student of Greek rural and urban civil architecture, records some aspects of the history of Macedonian builder guilds; the construction techniques and morphological and functional elements of the Verrian houses are then described and at the end, a synthetical image of house types in Verria is given. The reader is acquainted with the atmosphere of the old town by numerous fine photographs. Constructive and stylistic peculiarities are brought out by drawings and plans.

The town is made up of quarters previously inhabited by different ethnic groups. The main five ethnic groups were: Greeks, Turks, Wallachs, Jews and Gypsies. It is worthy of note that in a census made at the beginning of the 20th century, the Wallachs represented the third ethnic group of the town as concerns number:

2000, as compared to 5500 Moslems, 5000 Greeks, 600 Spanish Jews and 800 Turkish gypsies. According to the author: “the Wallach quarter was concentrated in a special area of the town which still exists today and is known as ‘Ta Vlachika’”. Comparative observations are made on Verrian architecture, as well as on that in other Balkan little towns where Aromanian population also lived — e.g. Krushova, Florina, Veles, etc. Macedonian architecture made full use of wood in house building. In Verria, wood was used in the most reasonable way, obtaining also the highest artistical effects. As concerns house typology, the author's lines on the evolution from simple — even rural — forms to the urban, complex ones are utterly edifying: “But the representative type of Verrian house is a separate local creation of popular architecture. We can follow this type of house throughout all its development, from the simple nucleus of the broad-fronted peasant house, to the addition of the front roofed-over area of shade, the ground-floor Macedonian ‘hayati’, and, later, the repetition of the same areas on the upper floor (Plates 142—149). But the older design forms of this extremely ancient house architecture are still preserved today in Verria by the houses we call the ‘Wallachian’ houses (Plate 207)”.

The book is extremely useful, not only for the knowledge of local Verrian architecture but also for the possibilities of comparison with the urban architecture in the other centers of South-East Europe. It thus helps in establishing a unitary typology and history of architecture in this part of Europe. For Romania, the interest of the book is peculiar, both by its references to the existence of a strong ancient Aromanian quarter in Verria and by pointing to the obvious relations between Romanian urban and partly rural architecture, and of the South Danube in general and that of Greece, in particular.

Paul Petrescu

ERNESTO VEIGA DE OLIVEIRA, FERNANDO GALHANO, BENJAMIN PEREIRA, *Construções primitivas em Portugal*, published by the "Instituto de Alta Cultura, Centro de estudos de etnologia", Lisbon, 1969, 364 p., 104 drawings, 355 photographs, geographic index, analytical index, French summary.

Impressing by its massivity, admirable by its profuse illustration, the book of the Portuguese specialists is one of the most comprehensive volumes published in the specialty literature concerning primitive buildings and shelters. Though this subject seems to be of interest only for ethnology, the work involves numerous aspects connected with the history of material popular culture, especially as concerns the basic domain of dwelling. Romanians may be particularly interested by the book, as numerous stone or wattle constructions, either circular or rectangular, presented in the book are also used in numerous ethnographic archaic zones of Romania¹ or by Aromanian and Vlach shepherds from the south of the Balkan peninsula².

The difficult delimitation of the research field compelled the authors to define first the concept of "primitive building". This comprises the simplest forms, morphologically elementary and chronologically primary, existing in Portugal, which make use of local materials, as found in nature, or very little worked out by systems or procedures based on archaic techniques. The book deals with primitive constructions on the whole territory of Portugal and we cannot help being amazed at the extraordi-

nary variety of these buildings on a very limited area, placed in the far west of Europe, i.e. in a zone which was supposed to be completely devoid of archaic survivals. The work is divided into two great parts: A. Primitive buildings, involving: 1. natural and semi-natural shelters (caves, grottoes, shelters under rocks), shelters made of stone or vegetable materials; 2. constructions: a) circular, b) rectangular. A lot of types and variants are specified for each category, in a precise systematical order. B. Primitive building systems concerning: 1. the roof; 2. auxiliary elements; 3. varia. The second part equally interests the historian of popular architecture, especially from the South-East of Europe, by the numerous similarities which may be observed. The work is based on observations made during field investigations and on a rich and up-to-date bibliography. It demonstrates that it is impossible to study material popular culture — namely architecture — without resorting to the comparative method. It is ever more obvious that only large-area studies may yield conclusive results concerning the origin or typology of popular culture phenomena.

The rich material and the systematic presentation of problems place the work of the three Portuguese authors among the most interesting and useful books of European ethnographic literature. At the same time, it illustrates the way in which a seemingly rudimentary material may be dealt with both scientifically and fascinatingly, revealing such little known aspects of the culture history of our old continent.

Paul Petrescu

¹ PAUL PETRESCU, *Les constructions circulaires des paysans roumains. Actes du VI^e Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques. Paris, 1960*, vol. I, Paris, 1963.

² ANDROKLI KOSTALLARI, *La construction à base circulaire en Albanie*, in "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", Bucharest, VII/1970, p. 51.

MARIN MATEI POPESCU, *Podoabe medievale în țările române* (Bijoux médiévaux des pays roumains), Edit. Meridiane, Bucarest, 1970, 85 p., 108 illustr.

Le volume, magistralement illustré, représente une contribution effective à la connaissance d'un important chapitre de l'art des métaux sur le territoire roumain au cours des X^e — XVIII^e siècles.

On y remarque le soin qu'apporte l'auteur pour l'étude des aspects aussi bien techniques que fonctionnels et esthétiques tenant de l'histoire de l'orfèvrerie roumaine, la sobriété des descriptions et l'esquisse — un peu trop rapide, peut-être — de plusieurs typologies.

Un catalogue sélectif des principales catégories de bijoux (boucles d'oreilles, diadèmes, bracelets, bagues, appliques, fermoirs) complète d'une manière heureuse la présentation de ces pièces, encore assez peu connues, d'art ancien roumain.

R.T.

VASILE DRĂGUȚ, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV—XV)* (La Peinture murale de Transylvanie (XIV^e—XV^e siècles)), Edit. Meridiane, Bucarest, 1970, 116 p. (bibliographie, index iconographique, index des noms et des localités), 32 pl. ill. partiellement en couleurs.

L'ouvrage est consacré exclusivement à la peinture des églises roumaines orthodoxes et réunit les résultats, en partie publiés, de recherches s'étendant sur plusieurs années. En étudiant le phénomène artistique dans son évolution chronologique, sur le fond général des circonstances sociales et politiques spécifiques, l'auteur établit, au cours des cinq chapitres du livre, les étapes de la formation de quelques « premières synthèses locales » (1390—1420), où l'apport des artistes autochtones est caractérisé par l'interférence d'éléments de facture occidentale et byzantine-balkanique. Des relations normales avec les deux autres provinces roumaines détermineront ultérieurement une nouvelle synthèse, dans laquelle le fonds de la tradition paléologue, cette fois-ci prépondérant, sera interprété dans une conception parfois rusticisée.

Par sa manière agréable de présenter des monuments peu connus, le livre s'adresse à un large public, tandis que par les recherches effectuées aux monuments et dans les archives, par la bibliographie et l'image d'ensemble esquissée il intéressera sans doute les spécialistes de ce domaine.

C.L.D.

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

CORINA NICOLESCU, *Istoria costumului de curte în țările române. Secolele XIV—XVIII*. (Histoire du costume de cour dans les pays roumains (XIV^e—XVIII^e siècles)). Editura științifică, Bucarest, 1970, 305 p., 21 planches en couleurs, 203 photos, 78 fig., résumés en français et en russe.

L'ouvrage constitue le résultat des laborieuses recherches documentaires auxquelles l'auteur s'est pendant longtemps consacré. On y traite en détail non seulement de la production locale de matériaux et de leur confection dans les centres artisanaux, mais aussi de la circulation des velours et des soieries importés pour la confection des costumes de cour, qui témoignent des relations des pays roumains avec le Proche-Orient et l'Occident. En passant en revue l'évolution du costume de cour depuis les XIII^e et XIV^e siècles jusqu'au XVIII^e, l'auteur met en évidence le niveau culturel et les exigences artistiques élevés de la classe féodale.

L'ouvrage est rehaussé par des illustrations et des dessins suggestifs pour la somptuosité du costume médiéval de cour.

C.P.

VASILE DRĂGUȚ, *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania* (Sur l'iconographie des peintures murales gothiques de Transylvanie), dans « Buletinul monumentelor istorice », n^o 3/1970, p. 15—26, 18 ill. et résumé en français.

Contribution substantielle, qui est le résultat d'une longue suite de recherches sur la peinture

gothique en Transylvanie. L'analyse iconographique, aussi bien que les rapports établis avec des œuvres de peinture murale similaires de pays voisins ou plus éloignés de l'Europe catholique, permettent à l'auteur de situer les ensembles de peinture murale transylvains dans le cadre européen et de souligner leur importance en tant que peinture spécifique des églises médiévales de village de l'Europe catholique, offrant ainsi un exemple de plus à l'appui de l'opinion du prof. Franz Stelé qui, le premier, avait démontré l'existence d'un programme iconographique valable pour les églises médiévales de village.

T.V.

ȘTEFAN ANDREESCU, *Portretele murale de la Snagov și Tismana* (Les portraits muraux de Snagov et Tismana), dans « Biserica ortodoxă română », 1970, n° 1—2, p. 175—190, 4 fig.

La principale thèse de l'article, que les portraits du narthex des églises de Snagov et de Tismana se complètent et constituent des tableaux trahissant des intentions « dynastiques », s'appuie sur des arguments peu convaincants et étrangers à la conception médiévale du rôle des portraits de fondateurs. Le fait qu'il y a à Snagov des portraits doubles, dans la nef et dans le narthex s'explique, croyons-nous, par le contexte particulier auquel ils s'intègrent.

En ce qui concerne les portraits des princesses dans le narthex de Tismana, nous souscrivons à l'opinion antérieurement exprimée par Rada Teodoru (*Mănăstirea Tismana*, Bucarest, 1966), car ce serait étrange de vouloir exprimer l'idée dynastique par la descendance féminine.

C.L.D.

MARGARETA BENKŐ, *Despre castelele transilvănene cu cornișă crenelată* (Châteaux transylvains avec corniche crénelée), dans « Buletinul monumentelor istorice », n° 1/1970, p. 16—24, 9 ill. et résumé en allemand.

Etude très intéressante par sa contribution à la connaissance de l'architecture civile de Transylvanie au temps de la Renaissance, ainsi que par les filiations qu'elle établit concernant les formes similaires cultivées dans les pays avoisinants, surtout en Pologne et en Slovaquie. L'auteur met en relation l'apparition de la corniche crénelée en Transylvanie, au début du XVII^e siècle, avec les constructions du prince Gabriel Bethlen, qui a employé des maîtres maçons italiens.

Pour ce qui est de la présence des mêmes formes dans l'architecture religieuse, que l'auteur explique par l'intermédiaire italien, il faudrait préciser, lorsqu'il s'agit de la contribution, au XVI^e siècle, à Bistrița, du maître maçon Pierre de Lugano, qu'en réalité il venait de Lwow, ce qui permettrait à l'auteur de renforcer sa position relativement au rôle des pays voisins, et surtout de la Pologne, dans la diffusion des formes respectives de construction.

T.V.

MARCELA FOCȘA, *Scoarțe românești din colecția Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România* (Tapis roumains de la collection du Musée d'art populaire de la République Socialiste de Roumanie), Editura științifică, Bucarest, 1970, 371 p. ill., 8 planches en couleurs.

La riche collection de tapis du Musée d'art populaire, comportant plus de 1 300 pièces provenant de différentes zones du pays et très variée en ce qui concerne les catégories de tissus, permet à l'auteur de faire une étude complexe des types et des formes décoratives, et de mettre en même temps en évidence certains aspects de l'évolution de ce genre de créations.

L'auteur s'occupe principalement de la *scoarță* et du *lăicer*, pièces de tissu ayant un important rôle décoratif aussi bien que pratique dans l'organisation de l'intérieur paysan. On y analyse d'une manière compétente les aspects se rattachant aux matériaux, à la technique de teindre et de confectonner ces tissus, en passant ensuite à l'étude des motifs ornementaux, au coloris, aux particularités de style et à leur diffusion territoriale.

M.C.

Pictura europeană în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România (La peinture européenne au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie), Bucarest, 1970, 144 p. avec 65 ill. couleurs. Préface par M. H. Maxy; chef du groupe rédactionnel d^r Cristian Benedict; commentaire des œuvres par Anatolie Teodosiu (peinture italienne et russe), Carmen Răchiteanu (peinture flamande et française), Maria Matache (peinture allemande et hollandaise), Stela Rusu (peinture espagnole).

En présentant un choix de l'intéressante et variée collection de peintures des écoles européennes du Musée d'Art de Roumanie, l'album

récemment paru marque un progrès évident par rapport aux deux publications antérieures, le *Catalogue* de 1955, qui donnait simplement l'inventaire des œuvres exposées et le *Guide* de 1958, rédigé à des fins plutôt didactiques. Cette fois les auteurs apportent une documentation très utile concernant les provenances et les anciennes attributions, ainsi que des références bibliographiques, en citant aussi des œuvres apparentées à celles du Musée. Le volume est complété par une bibliographie générale et par un index des artistes. Les 65 œuvres sont présentées par écoles, dans l'ordre chronologique.

Quoique la publication ne s'adressât pas uniquement aux spécialistes, les auteurs ont montré le méritoire souci d'en assurer la rigueur scientifique, en insistant surtout sur le chapitre des attributions. Dans le texte des notices ils font état non seulement de publications, mais aussi d'opinions communiquées par écrit ou bien oralement par des historiens d'art réputés, tels Bernhard Berenson, Roberto Longhi, V. N. Lazarev (voir la note p. 16). On aurait souhaité toutefois une datation plus précise de ces communications, qui ne sont indiquées que vaguement. En même temps une différenciation plus claire des sources utilisées aurait été nécessaire. Ainsi, pour le tableau intitulé *Jeune mère* (p. 30), qu'on attribue généralement à Orazio Gentileschi, on trouve citées, sur le même plan, les opinions de Felix Bamberg, un des anciens possesseurs du tableau, de Léo Bachelin, dont l'ouvrage de 1898 ne dépasse pas les moyens d'un aimable dilettante, du restaurateur G. Goulinat et, enfin, celle de Hermann Voss, un des plus grands historiens de la peinture italienne du XVII^e siècle. Pour un tableau exposé à tort, après 1950, sous le nom de Ribera (*La Lutte d'Hercule avec le centaure Nessus*), mais reconnu dès 1912 par Valerian von Loga comme un Luca Giordano, attribution accueillie ensuite par Alexandru Busuioceanu, on invoque inutilement la mention de la même attribution, donnée en 1938 dans son excellent, d'ailleurs, *Guide de Bucarest*, par l'architecte professeur Grigore Ionescu; suit, dans le même sens, l'opinion orale de V. N. Lazarev (p. 40).

Une sélection plus sobre des indications bibliographiques aurait pu aider davantage le lecteur à s'acheminer vers les sources réelles des discussions critiques. Des noms de peintres sont mentionnés parfois d'une façon trop évasive. Un lecteur non spécialiste pourrait se trouver assez embarrassé, par exemple, en lisant à la p. 16 qu'un tableau attribué par Busuioceanu à Ercole Roberti serait, selon Roberto Longhi, « de Maineri ». Il y a toute une famille de peintres de ce nom, originaire de Bologne. Ici il s'agit du Parmesan Gianfrancesco Maineri, actif à Ferrare et à Mantoue, auquel aura fait allusion, dans une communication dont, com-

me d'habitude, on ne nous donne pas la date, Roberto Longhi.

Quant au style des textes, il n'est pas toujours très soigné. On y peut relever d'assez nombreuses expressions stéréotypées employées pour caractériser la manière de peintres très différents entre eux.

Toutes ces remarques, qu'on pourrait détailler dans un compte rendu, ne doivent pas diminuer notre reconnaissance envers les auteurs, qui nous ont offert le premier essai d'une présentation d'ensemble, contenant des éléments de catalogue raisonné, consacré après la guerre aux collections d'art européen d'un musée roumain.

G.V.

REMUS NICULESCU, *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, dans « Paragone », XXI, n° 247, septembre 1970, p. 25—66 + pl. 22—53 + pl. II—III couleurs et n° 249, novembre 1970, p. 41—85 + pl. 30—37.

Cette étude, publiée sous une première forme dans notre revue (I, 1964/1966, n° 2, p. 209—278), tout en tenant compte des contributions récentes consacrées à l'impressionnisme, apporte de nombreux éléments nouveaux concernant la biographie du grand collectionneur et, particulièrement, l'histoire des œuvres qu'il possédait (d'après les dernières recherches : 5 Cézanne, 2 Degas, 8 Manet, 37 Monet, 4 B. Morisot, 11 Pissarro, 18 Renoir, 7 Sisley, sans parler des autres maîtres qu'il affectionnait, parmi lesquels Fragonard, Delacroix et Daumier occupaient des places privilégiées). Les tableaux impressionnistes identifiés comme ayant appartenu à G. de Bellio, se trouvent à présent dans des musées et des collections de France (Louvre, Musée Marmottan, Musée de la Ville de Paris, Musée de Rouen), de Suisse (Musées de Berne et de Bâle, collection Oskar Reinhart « Am Römerholz », Winterthur), du Danemark (Ordrupgaard) et des États-Unis (Metropolitan Museum, Musée de Brooklyn, Art Institute de Chicago, Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown, collection de M. et M^{me} Paul Mellon à Washington, Nelson Gallery-Atkins Museum à Kansas City).

Il est à remarquer que, des premières « séries » de Claude Monet, G. de Bellio possédait trois vues du *Parc Monceau*, dont deux actuellement au Metropolitan Museum (datées 1876 et 1878) et autant de vues de la *Gare Saint-Lazare*, sur sept exposées en 1879. En s'appuyant sur un témoignage contemporain de Gustave Geffroy, qui avait connu et fréquenté le collectionneur, l'auteur

revient à l'identification traditionnelle de la célèbre toile *Impression, soleil levant* (1872), qui, après avoir appartenu à Hoschedé, fut acquise par de Bellio (actuellement au Musée Marmottan).

L'initiative de reprendre dans « Paragone » l'étude de Remus Niculescu est due au regretté professeur Roberto Longhi, dont l'intérêt pour cette époque de l'art européen s'était manifesté vingt ans auparavant, dans la mémorable préface qu'il écrivit pour la traduction italienne de *l'Histoire de l'Impressionnisme* par John Rewald.

G. OPRESCU, *Nicolae Grigorescu. Maturitatea și ultimii ani* (N. Grigorescu. La maturité et les dernières années), Bucarest, Ed. Meridiane, 1970, 114 p., 166 ill., 8 pl. en couleurs.

C'est une nouvelle édition, revue, du second volume de la monographie que l'auteur, en collaboration avec Remus Niculescu, consacrait en 1961—1962 au grand peintre. Georges Oprescu étudie l'activité de l'artiste entre 1877 et 1907, un chapitre spécial étant consacré à l'ensemble de son œuvre de dessinateur. Le choix des illustrations appartient à Remus Niculescu. La préface du livre annonce que ce dernier fera paraître prochainement son ouvrage « La jeunesse de Grigorescu » dans lequel il étudie la première partie de l'activité de l'artiste.

T.E.

THEODOR ENESCU, G. D. Mirea, Bucarest, Ed. Meridiane, 1970, 35 p., 16 pl. ill. partiellement en couleurs.

Peintre académique par excellence, G. D. Mirea (1858—1937), après avoir joui d'un prestige incontesté auprès de ses contemporains, est totalement tombé dans l'oubli. C'est implicitement le problème de l'art académique fondé sur le respect de l'autorité, et par conséquent un art officiel, qu'aborde Theodor Enescu dans sa monographie. Après avoir dominé la vie artistique tout au long du XIX^e siècle, l'art académique fut complètement ignoré par les historiens d'art de la première moitié du XX^e siècle, à la suite des transformations radicales opérées dans la conscience critique de l'époque. Ce n'est pas une réhabilitation que propose l'auteur mais une nouvelle classification des valeurs esthétiques en partant de l'idée que l'art « est un monde de catégories diverses » qui coexistent et forment le paysage de l'époque. Envisagé sous cet angle,

G. D. Mirea retrouve une place honorable dans l'histoire de l'art roumain. L'analyse attentive et serrée de son œuvre amène Theodor Enescu à examiner les principes mêmes de l'art académique et de l'un de ses représentants les plus célèbres, Carolus-Duran, dont Mirea fut l'élève et dont il suivit toujours les préceptes.

Ir.F.

BARBU BREZIANU, *Brâncuși*, Bucarest, juin 1970, Sălile Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, 167 p., 53 ill.

Précédé de la préface du directeur du Musée d'Art de Bucarest, M. H. Maxy, le catalogue de la première exposition rétrospective européenne consacrée à Constantin Brâncuși comporte, outre les 49 fiches scientifiques des œuvres exposées, la chronologie, la liste exhaustive des expositions particulières et collectives entre 1898 et 1970 ainsi qu'un choix de citations qui mettent en évidence le fait que des représentants éminents de l'intellectualité roumaine — l'historien Nicolae Iorga, des poètes tels que Lucian Blaga et Tudor Arghezi, des philosophes comme C. Rădulescu-Motru et Tudor Vianu, ainsi que de nombreux critiques d'art — ont toujours eu l'intuition du génie de Brâncuși. Une omission du catalogue, dont la bibliographie est très riche, est d'avoir ignoré le rôle joué dans les dernières années de la vie du sculpteur par les peintres Alexandre Istrati et Nathalia Dumitresco, ses légataires universels.

L'exposition a suscité quelques intéressantes contributions à l'interprétation de l'œuvre de Brâncuși parmi lesquelles: Barbu Brezianu, *Prima expoziție Brâncuși pe vechiul continent* (La première exposition Brâncuși en Europe) dans « România literară », 4 juin; les interviews pris par Marina Preutu à V. G. Paleolog et Sidney Geist, dans « Știința », 13 juin; Dan Hăulică, *Un clasicism dincolo de Elada* (Un classicisme au-delà de l'Hellade) dans « Flacăra », 20 juin; Petru Comarnescu, *Brâncuși, anul '70* (Brâncuși, l'année '70) dans « Cronica », 27 juin; Nicolae Manolescu, *Testoasa zburătoare* (La tortue volante) dans « Luceafărul », 11 juillet; Mircea Deac, *Retrospectiva Brâncuși* (La rétrospective Brâncuși) dans « Revista muzeelor », n° 5/1970; Prof. Gh. Ghișescu, *Măsura omului în opera lui Brâncuși* (Les dimensions humaines dans l'œuvre de Brâncuși) dans « Arta », n° 8/1970; Ion Pogorilovschi, *Brâncuși, artist-filozof. Prolegomene* (Brâncuși artiste-philosophe. Prolegomènes) dans « Viața românească », n° 8/1970. En outre, le poète Ion Caraion a publié un florilège de textes bilingues — vers et prose — inspirés par Brâncuși et appartenant à quinze écrivains de nationalités différentes

(Ion Caraion, *Masa Tăcerii — Simposion de metafore la Brâncuși*, Bucarest, Ed. Univers, 1970, 306 p., 32 ill.).

Ir.F.

Brancusi, Haags Gemeentemuseum, 19/9—29/11 1970, 139 p., 74 ill.

Présenté dans d'excellentes conditions graphiques, le catalogue de la seconde exposition européenne consacrée à Constantin Brâncuși, publié par les soins du d^r Marietta Josephus Jitta, chef de la section d'art moderne du Gemeentemuseum de La Haye, a pour modèle le remarquable catalogue des expositions américaines rédigé par Sidney Geist. Préfacé par le d^r L. J. Wijsenbeek, directeur du musée, le catalogue hollandais comporte, outre les deux études de Sidney Geist sur la sculpture et sur l'art graphique de Brâncuși, l'article de Mircea Deac, *La signification d'une exposition unique*, et celui de Petru Comarnescu, *Les implications du folklore roumain dans l'œuvre de Brâncuși* (extrait du volume *Témoignages sur Brâncuși*, Paris, 1967), que ce dernier accompagne de 7 photographies d'après des sculptures populaires roumaines afin d'illustrer et d'expliquer les sources d'inspiration de certaines œuvres de Brâncuși.

B.B.

PETRU COMARNESCU, *Reevaluarea fazei de innoire din creația lui Brâncuși* (La réévaluation de la phase de renouvellement dans la création de Brâncuși), dans « Arta », nos 8 et 9, 1970, p. 7—10 et 9—12, 9 ill.

Dans les derniers articles publiés avant sa mort, survenue en novembre 1970, le critique d'art Petru Comarnescu analyse trois œuvres importantes de Brâncuși, *La Prière*, *Le Baiser* et *La Sagesse de la Terre*, qu'il interprète selon son ancien point de vue, tout en apportant quelques données nouvelles : l'engagement de Brâncuși, par exemple, concernant la commande du monument funéraire de Buzău (les archives Alexandre Istrati et Nathalie Dumitrescu), ou l'analogie établie entre *Le Baiser* (1907—1910) et un bas-relief de l'église de Saint-Pierre à Aulnay (XII^e siècle) que lui avait signalée Ionel Jianou.

B.B.

BARBU BREZIANU, *O prietenie exemplară: Henri Matisse și Theodor Pallady* (Une amitié

exemplaire: Henri Matisse et Theodor Pallady), dans « Secolul 20 », n^o 1, 1970, p. 155—177, 15 ill.

Un concours heureux de circonstances a permis la reconstitution intégrale du dialogue épistolaire de deux grands amis — les peintres Theodor Pallady et Henri Matisse — pendant la seconde guerre mondiale. On doit à M^{me} Marguerite Duthuit Matisse — qui a eu l'extrême obligeance de mettre à la disposition de l'auteur les lettres adressées à Henri Matisse par l'artiste roumain de 1939 à 1944 — d'avoir pu reconstituer cette correspondance trouvée en partie dans les archives de Theodor Pallady ou bien consignée dans son journal.

Nous signalons, parmi les dessins qui accompagnent l'article, les 8 études de Matisse pour un portrait de Pallady, une interprétation de Pallady d'après une nature morte de Matisse, ainsi que l'esquisse de ce dernier d'après le tableau *Le Rêve* où il donne à son ami des indications de couleurs.

Ir.F.

ZOLTAN BANNER, *Mattis-Teutsch*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1970, 44 p., 16 pl. ill. partiellement en couleurs.

L'œuvre de Ioan Mattis-Teutsch (1884—1960), peintre et sculpteur étroitement lié au mouvement international d'avant-garde, notamment à l'expressionnisme, reflète l'attitude révolutionnaire et l'humanisme de l'artiste considérés par Zoltan Banner comme les traits essentiels de sa conception philosophique et artistique.

L'étude plus poussée du cycle abstrait des *Fleurs de l'âme*, de ses rapports avec les recherches de la forme abstraite de Kandinsky, Mondrian, Delaunay, Franz Mark, August Macke qui le devancent de quelques années seulement, aurait permis peut-être à l'auteur de mettre en évidence l'importance toute particulière de ce cycle par rapport à la totalité de l'œuvre de Mattis-Teutsch, ainsi que par rapport à l'évolution de l'art abstrait sur le plan mondial.

Elisabeta Axmann-Mocanu et Mihai Nadin ont récemment apporté des données nouvelles sur les écrits théoriques de Mattis-Teutsch — *Kunst-ideologie*, publié en 1931, et *Réflexions sur la création artistique*, œuvre manuscrite —, en reproduisant aussi un poème que Michel Seuphor dédiait en 1968 au souvenir de Mattis-Teutsch (« Arta », n^o 7, 1970, p. 27—31).

I.V.

M. W. Arnold, Catalogue par Georgeta Peleanu.
Musée d'Art de la République Socialiste de
Roumanie, Bucarest, 1970, 145 p., 151 pl. ill.

C'est le catalogue de l'ample exposition ouverte en octobre et novembre 1970 dans les salles du Musée, exposition consacrée par la Galerie Nationale au peintre Max W. Arnold (Jassy 1897 — Bucarest 1947).

L'œuvre de cet artiste se situe dans la durable tradition des petits maîtres fidèles à la liberté picturale, à la fraîcheur de l'inspiration, tradition issue de l'impressionnisme et continuée par certains fauves. Paysagiste en premier lieu, Arnold a beaucoup voyagé (Allemagne, Italie, France, Espagne, Pays-Bas, Afrique, Moyen-Orient, etc.), en notant toujours ses impressions avec le pinceau spontané et raffiné de l'aquarelle. Ses meilleures œuvres sont celles où, laissant de côté le souci de composition, il s'abandonne à ses dons inégalables d'évoquer l'atmosphère éclatante ou bien la vibration lumineuse d'un paysage par quelques larges taches transparentes. La pratique de l'aquarelle a beaucoup influencé ses peintures dans lesquelles on peut déceler parfois des accents expressionnistes.

L'élégant catalogue offre toutes les données biographiques et les reproductions des œuvres exposées.

N. TERTULIAN, *Georg Lukacs și argumentul vizual* (Georg Lukacs et l'argument visuel) dans « Arta », n° 12/1970, p. 21.

Dans un article concis, mais très substantiel, N. Tertulian passe en revue quelques-unes des sources les plus importantes de l'art plastique dont le contact a constitué pour Georg Lukacs un point de départ pour ses constructions théoriques. En soulignant le fait que c'est surtout la parution, en 1963, des deux volumes de *l'Esthétique* qui a permis aux lecteurs de se rendre compte à quel point l'information de Lukacs dans le domaine des arts visuels fut ample, l'auteur de l'article cite des exemples qui mettent en évidence l'actualité des centres d'intérêt vers lesquels s'orientaient le goût et la curiosité de Lukacs. Significatif est surtout son intérêt pour les problèmes de la décoration et des arts appliqués en général, qui, comme on le sait, ont été à la base des plus précieuses contributions des esthéticiens et des artistes du XX^e siècle. N. Tertulian semble cependant accorder une importance et un mérite encore plus grand à l'analyse du processus de « désacralisation » du contenu des œuvres plastiques, interprété par Lukacs de la perspective d'une conception esthétique, dans laquelle la progression rationnelle coïnciderait inévitablement et dans tous les cas avec la modernité de l'expression, fait qui, croyons-nous, ne saurait être historiquement démontré.

T.E.

A.P.

- DUMITRU ALMAȘ, *Petru Voievod Rareș*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970. 125 p. + 24 pl.
- GUILLAUME APOLLINAIRE, *De la Ingres la Picasso*. *Cronici de artă*. Trad. Elis Bușneag. Choix des textes et préface par Dumitru Dancu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 175 p. ill. + 4 pl.
- UMBRO APOLLONIO, *Miró*. Trad. Eugen Costescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 40 p. + 79 pl. en couleurs.
- CARLO GIULIO ARGAN, *Căderea și salvarea artei moderne*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970. 349 p. + pl. ill.
- FRANK ARNAU, *Arta falsificatorilor — falsificatorii artei*. Trad. Gheorghe Szekely. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 364 p. + 30 pl. ill.
- Artă populară din Renania*. Catalog la expoziția Artă populară din Renania a Muzeului renan în aer liber din Kommern. Düsseldorf, Rheinland-Verlag, 1970, 144 p. ill.
- Artă și istorie. Pictură, sculptură, grafică*. Bucurest, Ed. Militară, 1970, 179 p. ill.
- Lucia Dem. Bălăcescu. Texte par Iulian Mereuță. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 12 p. + 12 pl. ill. + 1 pl. en couleurs.
- ZOLTAN BANNER, *Mattis-Teutsch*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 44 p. + 15 pl. ill. partiellement en couleurs.
- GERMAIN BAZIN, *Clasic, baroc și rococo*. Trad. Constanța Tănăsescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 160 p. + pl. ill.
- FRED BÉRENCE, *Renașterea italiană*, I^{er} et II^e volumes. Bucurest, Ed. Meridiane, 1969, 400 p. (I); 252 p. + 35 pl. (II).
- LUCIAN BLAGA, *Scrieri despre artă*. Préface par Dumitru Micu. Choix des textes, étude introductive et notes par Emil Manu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, XII + 196 p. + 1 portrait.
- MARIA BOCȘE, *Țesături populare românești din Bihor*. Comitetul județean pentru cultură și artă. Muzeul județean Bihor. 66 p. ill.
- ELVIRA BOGDAN, *Castelele Loarei*. 2^e éd., Bucurest, 1970, 275 p. ill.
- RADU BOGDAN, *Ioan Andreescu*. Vol. I: *Artistul în epocă*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1969. 375 p. ill. + 107 pl. appliquées, partiellement en couleurs.
- MARCEL BREAZU, *Dialoguri despre artă*. (« E frumos ce-mi place mie ? »). Bucurest, Ed. politică, 1970, 179 p.
- ALBERTO BUSIGNANI, *Mondrian*. Trad. Florin Chirescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 34 p. ill. + 79 pl. en couleurs.
- MIHAIL CAFFÉ, *Ion Mincu*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 87 p. ill.
- FRANCIS CARCO, *Prietenul pictorilor*. Trad. Șerban Foarță. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 168 p.
- Vasile Celmare*. Texte par Dan Grigorescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 8 p. + 12 pl. ill. + 1 pl. en couleurs.

- MIRON CONSTANTINESCU, CONSTANTIN DAICOVICIU et collab., *Istoria României. Compendiu*. Bucurest, Ed. Didactică și Pedagogică, 1969, 828 p. ill. + 16 cartes.
- BENEDETTO CROCE, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie*. Bucurest, Ed. Univers, 1970, 570 p. ill.
- VASILE CUCU, MARIAN ȘTEFAN, *Ghid-atlas al monumentelor istorice*. Bucurest, Editura Științifică, 1970, 411 p. + pl. ill.
- M. DAVIDESCU, *Monumente medievale din N.-V. Olteniei*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 39 p. + 8 pl.
- MIRCEA DEAC, « Himera ». *Viața și opera sculptorului D. Paciurea*. Bucurest, Ed. Albatros, 1970, 229 p. + pl. ill.
- MARCEL DRĂGOTESCU, *Palatul cnezilor și mănăstirea Durău*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 32 p. + 12 pl. ill.
- MARCEL DRĂGOTESCU, DUMITRU BÎRLĂDEANU, *Monumente istorice de pe Valea Bistriței*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 31 p. + 12 pl. ill.
- VASILE DRĂGUȚ, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV—XV)*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970. 116 p. + 32 pl. ill., partiellement en couleurs.
- VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*. Préface par Dimitrie Ghiață. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 225 p. + 1111 ill.
- MARIA DUMITRESCU, *Adam Bălțatu*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 31 p. + 16 pl. ill., partiellement en couleurs.
- ALBRECHT DÜRER, *Hrana ucenicului pictor*. Anthologie, introduction et notes par Adina Nanu. Trad. Nicolae Reiter. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 164 p. ill. + 8 pl.
- TRAIAN DUȘA, *Palatul Culturii din Tirgu-Mureș*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 55 p. + 28 pl. ill.

- THEODOR ENESCU, G. D. Mirea. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 35 p. + 16 pl. ill., partiellement en couleurs.
- Iosif Fekete. Texte par Mircea Țoca. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 8 p. + 12 pl. ill + 1 pl. en couleurs.
- LION FEUCHTWANGER, *Goya sau drumul spinos al cunoașterii*. I^{er} et II^e volumes. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 324 p. (I); 336 p. (II).
- ROBERT FLACELIÈRE, *Istoria literară a Greciei antice*. Trad. Mihai Gramatopol. Bucurest, Ed. Univers, 1970, 320 p.
- PAVEL FLOREA, *Mănăstirea Frumoasă*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 60 p. + 12 pl. ill.
- VASILE FLOREA, *Gheorghe Petrașcu*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 76 p. + 64 pl. en couleurs + 8 pl.
- MARCELA FOCȘA, *Scoarțe românești din colecția Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România*. Bucurest, Ed. Științifică, 1970, 371 p. + pl. ill., partiellement en couleurs.
- GRIGORE FOIT, ION PARANICI, *Suceava*, Bucurest, Ed. Stadion, 1970, 85 p. + 8 pl. + 1 plan.
- PIERRE FRANCASTEL, *Pictură și societate. Nașterea și distrugerea unui spațiu plastic de la Renaștere la cubism*. Trad. Virgil Florea. Préface par Ludwig Grünberg. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 270 p. ill.
- HELMUT GERNSHEIM, *Fotografia artistică. Tendințe estetice. 1839–1960*. Trad. et introd. par Eugen Iarovici. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 152 p. + 80 pl. ill.
- EMIL GIURGIU, *Sighișoara*. 2^e éd., Bucurest, Ed. Stadion, 1970, 38 p. + 8 f. pl. + 1 plan.
- VINCENT VAN GOGH, *Scrisori*. I^{er} et II^e volumes. Trad. Em. Serghie. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 367 p. (I); 407 p. (II).
- MIHAI GRAMATOPOL, GH. POENARU BORDEA, *Amphora Stamps from Callatis and South Dobrudja*. Abstract from «Dacia», XIII, 1969, Bucurest, 1970, 152 p.
- RADU GRECEANU (LOGOFĂȚUL), *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu Voievod (1688–1714)*. Publié par les soins et avec une étude introductive de Aurora Ilieș. Bucurest, Ed. Academiei, 1970, 280 p., fac-similés.
- N. GRIGORAȘ, *Curtea și biserica domnească din Iași*, Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 29 p. + pl. ill.
- GILBERT GUILLEMINAULT, *Blestemații de la Cézanne la Utrillo*. Avec la collab. de François Brigneau, Anne Manson et Henri Perruchot. Trad. Pavel Popescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 252 p.
- CONSTANTIN C. GIURESCU, *Viața și opera lui Cuza Vodă*. 2^e éd., Bucurest, Ed. Științifică, 1970, 511 p. + 20 pl. ill.
- OSCAR HAN, *Dălți și pensule*. Bucurest, Ed. Minerva, 1970, 728 p. + 23 pl.
- EDMUND HÖFER, *Viena*. Texte par Iulia Florescu et Gheorghe Graur Florescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 12 p. + 104 pl. ill.
- OCTAVIAN ILIESCU, *Moneda în România. 491–1864*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 64 p. + 45 pl. ill.
- Dem Iordache. Texte par Carmen Răchițeanu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 8 p. + 12 pl. ill. + 1 pl. en couleurs.
- Istoria artelor plastice în România*. II^e volume. Collaborateurs: Prof. Virgil Vătășianu, Florentina Dumitrescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Musicescu, Dumitru Nastase, Rada Teodoru, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 302 p. ill. + 3 pl. en couleurs.
- ANDRÉ MALRAUX, *Saturn. Eșeu despre Goya*. Trad. D. Țepeneag. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 80 p. + 36 pl. ill.
- VIORICA GUY MARICA, *Arta gotică. Arhitectură, sculptură, pictură*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 96 p. ill. + 24 pl. + IV pl. en couleurs.
- CODREA MARINESCU, *Tradiție și inovație în arhitectură*. Bucurest, Ed. Științifică, 1970, 125 p. + pl. ill.
- Patriciu Mateescu. Texte par Neaga Graur. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 8 p. + 12 pl. ill. + 1 pl. en couleurs.
- ION MICLEA, *Leningrad*. Textes introd. par Geo Bogza et George Călinescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 99 p. + 34 pl. ill.
- ION MICLEA, *Paris*. Texte par Ion Stăvăruș. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 132 p. + 54 pl. ill.
- ION MICLEA, *Roma*. Préface par Al. Balaci. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 120 p. ill.
- ION MICLEA, *Romul Ladea*. Préface par Al. Căprariu. Cluj, Ed. Dacia, 15 p. + pl. ill.
- DUMITRU MICU, *Estetica lui Lucian Blaga*. Bucurest, Ed. Științifică, 1970, 215 p.
- PLUTARH-ANTONIU MIHĂILESCU, *Arta primitivă un univers fascinant*. Préface par Ion Biberi. Bucurest, Ed. Enciclopedică Română, 1970, 160 p. ill. + 24 pl.
- MARIN MIHALACHE, *Cecilia Cuțescu-Storck*, Bucurest, Ed. Meridiane, 1969, 32 p. + 16 pl. ill., partiellement en couleurs.
- MIHAIL MIHALCU, *Conservarea obiectelor de artă și a monumentelor istorice (Coroziune și antico-roziune)*. Bucurest, Ed. științifică, 1970, 308 p. ill.
- JOSEPH-EMILE MULLER, *Arta modernă*. Trad. Teodora Popa-Mazilu. Préface par Dan Grigorescu. Bucurest, Ed. științifică, 132 p.
- Muzeul satului din București*. Texte par Gheorghe Focșa. 3^e éd., Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 19 p. + 40 pl. + 1 plan.
- CORINA NICOLESCU, *Costumul de curte în țările române (sec. XIV–XVIII)*. Bucurest, Ed. științifică, 1970, 305 p. ill. + 21 pl. en couleurs.
- G. OPRESCU, *Nicolae Grigorescu. Maturitatea și ultimii ani*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970,

- 116 p. + 68 pl. ill., partiellement en couleurs.
- Pagini de veche artă românească. I. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Bucurest, Ed. Academiei, 1970, 350 p. ill.
- ALESSANDRO PARRONCHI, *Michelangelo sculptor*. Trad. C. D. Zeletin. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 36 p. + 40 pl. en couleurs.
- AMELIA PAVEL, *Boris Caragea*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 24 p. + 19 pl. ill.
- EUGEN PAVELESCU, *Meșteșug și comerț la românii din sudul Transilvaniei (sec. XVII—XIX)*. Bucurest, Ed. Academiei, 1970, 569 p. ill.
- GEORGETA PELEANU, *Nutzi Acontz*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 24 p. + 16 pl. ill., partiellement en couleurs.
- GEORGETA PELEANU, M.W. Arnold. Catalog. București, 1970, CXVIII + 143, pl. ill. + pl. ill., partiellement en couleurs.
- HENRI PERRUCHOT, *Viața lui Renoir*. Trad. Victor Felea. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 395 p.
- Pictura europeană în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România*. Bucurest, 1970, 143 p. ill. en couleurs.
- NELLO PONENTE, *Modigliani*. Trad. Petru Sfetcă. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 32 p. + 40 pl. ill. en couleurs.
- RADU POPA, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*. Préface par Mihai Berza. Bucurest, Ed. Academiei, 1970, 304 p. + 3 pl.
- MATEI-MARIN POPESCU, *Podoabe medievale în țările române*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 87 p. + 30 pl. ill., partiellement en couleurs.
- SCARLAT PORCESCU, *Biserica episcopală din Roman*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 28 p. + pl. ill.
- MARCEL PROUST, *Elstir — despre artă*. Choix des textes et trad. par Paul Dinopol. Préface par Dan Grigorescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 199 p.
- MARCEL RAYMOND, *De la Baudelaire la suprarealism*. Trad. Leonid Dimov. Etude introd. par M. Martin. Bucurest, Ed. Univers, 1970, 490 p.
- HERBERT READ, *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane*. Trad. Ion Herdan. Préface par Dan Grigorescu. Bucurest, Ed. Universală, 1970, 168 p. + 44 pl. ill.
- RAINER MARIA RILKE, *Auguste Rodin*. Trad. Radu Albala et Emil Manu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 96 p.
- PETER PAUL RUBENS, *Pictor și diplomat*. Trad. Eugen B. Marian. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 240 p.
- EUGEN SCHILERU, *Impresionismul. Notății pentru un eseu*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 23 p. + 39 pl. ill. partiellement en couleurs.
- Trude Schullerus. Texte par Iulian Dancu. Bucurest, Ed. Meridiane. 1970, 12 p. + 12 pl. ill. + 1 pl. en couleurs.
- IOAN STATI, SORIN STATI, *Enciclopedia civilizației grecești*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 573 p. ill. + pl.
- STENDHAL, *Roma, Neapole, Florența*. Préface et trad. par Tudor Țopa. Bucurest, Ed. Univers, 1970, 320 p.
- CHARLES STERLING, *Natura moartă. Din antichitate pînă în zilele noastre*. Trad. Eugen Filotti. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 212 p. + 124 pl. ill., partiellement en couleurs.
- LIONELLO VENTURI, *Istoria criticii de artă*. Bucurest, Ed. Univers, 1970, 450 p.
- Ion Vlasiu. Préface par Dan Grigorescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970, 36 p. + 55 pl. ill.
- AMBROISE VOLLARD, *Amintirile unui negustor de tablouri*. Trad. Ileana Vulpescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1969, 283 p.
- ROMULUS VULCĂNESCU, *Măștile populare*. Bucurest, Ed. Științifică, 1970, 345 p. ill.
- RENÉ WELLEK, *Conceptele criticii*. Trad. Rodica Tiniș. Etude introd. par Sorin Alexandrescu. Bucurest, Ed. Univers, 1970, 485 p.
- WILHELM WORRINGER, *Abstracție și intropatie și alte studii de istoria artei*. Préface par I. Ianoși. Trad. Bucur Stănescu. Bucurest, Ed. Univers, 1970, 327 p. + pl. ill.

Juin 1971

Circulaire N° I

Le VII^e Congrès international d'esthétique, ayant pour thème: L'Esthétique et l'art dans la situation actuelle de l'homme et la condition contemporaine de l'homme, aura lieu à Bucarest, Roumanie, entre le 28 août et le 2 septembre 1972, sous les auspices du Comité international des études d'esthétique.

Le Comité national roumain a l'honneur de vous inviter à participer aux travaux de ce Congrès, qui se dérouleront dans les sections suivantes:

1. Aspects de la formation artistique (artiste-critique-public).
2. L'art contemporain. Mort de l'art?
3. Actualité des recherches d'histoire de l'art et de l'esthétique.
4. Nouvelles méthodes. Nouveaux critères.
5. Esthétique de l'environnement et de la vie quotidienne.

6. Section ouverte (Communications concernant la perspective contemporaine des problèmes d'esthétique ne faisant pas objet de débats pour les autres sections).

Les communications seront présentées en session plénière et, en outre, les sections débattront les problèmes soulevés par ces communications. Les communications ne doivent pas dépasser 1 200 mots (les résumés 200 mots) et seront présentées dans l'une des langues officielles du Congrès: français, anglais, allemand ou italien.

Nous espérons en votre participation aux travaux du Congrès et nous vous prions de bien vouloir compléter le formulaire ci-joint, en le faisant parvenir au Secrétariat du Comité national roumain d'organisation jusqu'au 1^{er} décembre 1971, à Bucarest.

Les communications et les résumés doivent être envoyés jusqu'au 1^{er} février 1972, en double exemplaire aux adresses suivantes:

1. Institut d'esthétique de l'Université d'Amsterdam — M. Jan Aler — Secrétaire général du Comité international des études d'esthétique, Spinozastraat 9 bv, Amsterdam C., Hollande (deux exemplaires).

2. Comité national roumain d'organisation. Académie des Sciences Sociales et Politiques. Calea Victoriei n° 125, București 1, Republica Socialistă România (deux exemplaires).

Les frais de participation sont de 25 \$ (y compris le droit de participation aux travaux et aux actes du Congrès) et de 15 \$ pour les personnes qui accompagnent les participants.

Les informations concernant le programme détaillé des travaux des sections, la liste des rapports, le programme des visites, les conditions de séjour, ainsi que d'autres informations concernant la participation au Congrès, seront communiqués par circulaire ultérieure.

COMITÉ NATIONAL ROUMAIN D'ORGANISATION DU VII^e
CONGRÈS INTERNATIONAL D'ESTHÉTIQUE

PRINTED IN ROMANIA
by „ARTA GRAFICĂ”
B U C H A R E S T

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

